Digitized by Google

STANFORD·VNIVERSITY·LIBRARY

Der

evangeliſche Kirchengeſang

und

ſein Verhältniß

zur

Kunſt des Tonſatzes,

dargeſtellt

von

Carl von Winterfeld.

Dritter Theil:

Der evangeliſche Kirchengeſang im achtzehnten Jahrhunderte.

STANFORD LIBRARY

Leipzig, 1847.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ML3100
W788

569879

STANFORD LIBRARY

Printed in Germany

Digitized by Google

Vorrede.

Nach einem Zwischenraume von zwei Jahren übergebe ich der Öffentlichkeit jetzt auch den dritten Theil des gegenwärtigen Werkes, durch den dasselbe beschlossen wird. Möchte diese nunmehr vollendete Darstellung nur etwas von der warmen Liebe kund geben, die ihr würdiger und reicher Gegenstand mir einflößte, und mit der ich sie begann und zu Ende führte! Möchte es mir gelungen seyn, einen innigen, dauernden Antheil an den edlen Geisteswerken geweckt zu haben, die aus langer Vergessenheit an das Licht zu bringen ich gewürdigt wurde! Von dem, was ich über diese geredet, darf ich wohl behaupten, daß es ein an ihnen Erlebtes und Erfahrenes sei, gleichwie auch sie Früchte inneren Lebens und Erfahrens ihrer Urheber sind. Doch weiß ich sehr wohl, daß meine Worte zugleich einen gewissen Standpunkt des Erkennens bezeichnen, der, eben so der Zeit als der Person angehörend, ein vergänglicher ist; und ich bin nicht vermessen genug zu glauben, daß sie ein allgemein und für immer Gültiges seyn können. Noch weniger möchte ich wagen, sie den Werken, über welche sie geredet sind, als ebenbürtige gegenüberzustellen; ich würde dadurch jener Eitelkeit mich schuldig machen, die ich auf den folgenden Blättern an einem eifrigen Wortführer der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts strenge gerügt habe, damit also mich selber verurtheilen. Nur die Hoffnung auszusprechen kann mir geziemen, daß diese Worte nicht vergebens geredet seyn, daß sie in ihrer Zeit das leisten werden, weshalb sie laut geworden sind, daß sie bessere nach mir erwecken werden, damit auf dem von mir angebautem Gebiete die Vergangenheit immer lichter, die auf ihr ruhende Gegenwart immer besser und sichrer begründet, die Zukunft immer hoffnungsreicher, das ganze Gesammtleben auch in dieser Richtung ein immer mehr bewußtes werde. Mögen sie immerhin vergehen und vergessen werden, diese Worte, wenn sie das Ihrige gethan haben und ihre Zeit erfüllt ist!

Über Einzelnes habe ich demjenigen wenig beizufügen, was in meinen Vorworten zu den ersten beiden Theilen bereits gesagt ist. Diesem zufolge habe ich über die Zusätze und Berichtigungen, welche auch diesem Theile, wie den vorhergehenden, beigegeben sind, mich nicht zu entschuldigen. In Auswahl und Zusammenstellung der Musikbeilagen bin ich den früher darüber ausgesprochenen Grundsätzen unwandelbar treu geblieben, und wenn man tadeln möchte,

Digitized by Google

daß ich dieſesmal Manches, in neuerer Zeit ſchon wieder Veröffentlichte abermals gegeben habe, ſo wird theils die neue Zuſammenſtellung, in der es erſcheint, mein Verfahren rechtfertigen, theils die Verbeſſerung mancher Fehler früherer Bekanntmachungen, und die Beigabe des Urtextes zu vielen Geſängen, die zuvor überall der unterlegten Worte ermangelten, auf die nur ihre Überſchrift ganz allgemein hindeutete. Auch wird man mir zugeben, daß dem Umfange nach die Mehrzahl des dieſem Theile meines Werkes Beigegebenen bisher durch den Druck noch nicht bekannt geworden iſt und in dieſer Beziehung als ein Neues erſcheint.

Wenn ich mich nun anſchicken will, das am Schluſſe des Vorwortes zum zweiten Theile Verheißene zu erfüllen und jedem Beförderer meines Unternehmens einzeln und namentlich zu danken, ſo muß ich eingeſtehen, daß mein Verſprechen ein übereiltes war. Man würde hier eine lange Reihe meiſt bekannter, verehrter Namen zu leſen erhalten, und dennoch dasjenige nicht erfahren, was bei umfaſſenden Arbeiten von der Art der gegenwärtigen, der Beförderung und Hülfsleiſtung erſt ihren rechten Werth giebt und ſie dem Andenken deſſen tief einprägt, der ſie erfuhr: die Art, wie ſie geleiſtet wurde. Möge daher die Verſicherung genügen, daß die gütige Zuvorkommenheit, die liebevolle, oft mit eigener Aufopferung mir gewährte Unterſtützung, die ich in jeder Richtung erfuhr, wohin mein Unternehmen innerhalb der Grenzen deutſcher Zunge mich führte: von Königsberg, Elbing, Danzig bis Hamburg, von Stralſund bis Straßburg, Augsburg, München, Nürnberg ꝛc. mir auf immer unvergeßlich bleiben wird, und das Bekenntniß, daß ihr vorzüglich es zu verdanken bleibt, wenn ich etwas habe leiſten können, das irgend der Erwähnung werth iſt.

Digitized by Google

Berichtigungen und Zusätze.

I. Zum ersten Theile.

Älteste Hamburger Melodieenbücher.

Zu S. 327. 415. In dem Berichte über die Melodieenbücher des 16ten Jahrhunderts wird unter den zu Hamburg erschienenen das Elersche als das vorzüglichste genannt, späterhin aber noch eines älteren vom Jahre 1565 gedacht, das mir bisher nicht zu Gesicht gekommen sei. Durch die freundliche Zuvorkommenheit des würdigen Herrn Senior Rambach zu Hamburg, der mit der dankenswertheſten Bereitwilligkeit seine werthvolle Büchersammlung mir eröffnete, und dem ich sowohl die gegenwärtige Ergänzung als einen großen Theil der folgenden verdanke, bin ich nun in den Stand gesetzt, nachträglich Folgendes darüber zu berichten.

Das anscheinend älteſte Melodieenbuch Hamburgs erschien daselbſt im Jahre 1558 unter dem Titel: „Enchiridion Geiſtliker Leder vñ Pſalmen. Dorch Doctor Martinus Luther. — Warnung Doc. Mart. Luth. Vel valſcher Meyſter ꝛc.“ (die auch aus andern Gesangbüchern jener Zeit bekannte). Dem Titel ſchließt ſich der Calender an, mit dem ſ. g. Ciſio Janus; dann folgt die (2te) Vorrede Luthers in niederdeutſcher Sprache, in der überhaupt das ganze Buch verfaßt iſt: „Nu hebben ſick ꝛc.“ mit dem voranſtehenden Bilde Luthers im Holzſchnitte. Bis Blatt Lvj enthält nun das Buch die Lieder Luthers und der Seinen ohne Melodieen; dieſe enden mit den Worten: „Ende des Wittembergeſchen Sangbökelins. Nu volget dat ander Sangbook.“ Ein neues Blatt kündiget dieſes an durch die Aufſchrift: „Dat Ander Sangbook.“ Sein Titel lautet: „Geiſtlike Leder vnnd Pſalmen, von framen Chriſten gemaket, welkere nicht im Wittembergeſchen Sankbökelin ſtan.“ Dieſe Lieder reichen bis Blatt Clx; nur acht unter ihnen ſind jedoch mit Singweiſen verſehen*). Bis Blatt Clxv erſcheint dann noch unter der Aufſchrift: „Nu volgen noch etlike geiſtlike Leder, Welkere dorch D. Erasmum Alberum gemaket“ ein ergänzender Zuſatz. Sechs dieſer Lieder haben ihre Melodieen neben

*) 1. Allein in God vertrüwen ꝛc. — 2. Idt wert ſchyr de leſte dach herkamen ꝛc. — 3. Allein tho dy Herr Jeſu Chriſt ꝛc. — 4. Erredt my HErr tho diſſer tydt ꝛc. (de Cxl Pſalm Davids, In geſanges wyſe vorfatet. Dorch Joachim Willichium.) — 5. Als Chriſtus mit ſyner Lehr ꝛc. — 6. Lavet God o leeve Chriſten ꝛc. — 7. Allmächtige, gnädige God ꝛc. — 8. Danket dem HErrn, denn he ys ſeer fründlick ꝛc.

Digitized by Google

ſich*). Dieſen folgt das Regiſter, und das Ganze ſchließt mit dem Vermerk: Gedrücket to Hamborch, dorch Johann Wickradt den Jüngeren. Anno M.D.L.viij (1558).

Das zweite Hamburger Melodieenbuch iſt das zuvor angeführte von 1565. Es führt den Titel: „Enchiridion Geiſtliker Leder vnd Pſalmen. D. MAR. LUTH." Ihm folgt dann der Calender (ohne Ciſio-Janus), dieſelbe Vorrede Luthers, und Luthers Lieder bis Bl. XXIX. Dann heißt es: „Nu volgen andere der vnſen Leder ꝛc." und dieſe reichen bis Bl. XLvj, wo es wiederum heißt: „Ende des Wittembergiſche Sankbökelins. Nu volget dat andre Sankboek", was mit dem von 1558 gleiche Aufſchrift hat, aber noch die Umſchrift: „Erkenne dy ſülveſt, ſo werdt ydt dy wel gan". Hier ſind nun eben die Lieder mit Singweiſen verſehen als in dem Enchiridion von 1558, mit Ausnahme des Liedes: „Allein tho dy HErr Jeſu Chriſt ꝛc."; doch erſcheinen dieſe Melodieen auf ſchwarzem Grunde, ſo daß Linien und Tonzeichen weiß ausgeſpart ſind. Es ſchließt ſich an: „Düdeſche Veſper, Complet, Laudes" ꝛc.; dann heißt es: „Hyrna volgen ellike Geiſtlike Leder, dorch D. Eraſ. Alberum", welche bis Bl. CXL reichen. Mit Ausnahme des Liedes: „Nu lath uns Chriſtum laven fyn" ſind hier wieder eben die Lieder mit Melodieen verſehen wie im Enchiridion von 1558; aber auch noch folgende drei:

Min leve HErr ick preiſe dy ꝛc. (S. Th. I. S. 327. desgl. Beiſp. 93.)

HErr Jeſu Chriſt wör minſch vnnd Godt ꝛc.**). (D. Paulus Eberus filiolis suis faciebat, M.D.LVII.)

Seer groth ys Gades gůdicheit ꝛc.

Hinter dem Regiſter ſteht am Schluſſe: „Gedrückt tho Hamborch, dorch Joachim Löw, Anno 1565.

II. Zum zweiten Theile.

1) Erhard Bodenſchatz.

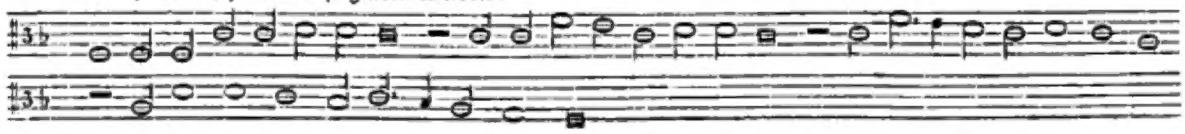
(S. 15.)

Das Werk dieſes würdigen Meiſters, das ſich noch bis zu unſeren Tagen zu Schulpforte in Gebrauch erhalten hat, iſt nicht ſowohl das ſogenannte Florilegium Portense etc. als das zu Leipzig 1606 erſchienene: Florilegium selectissimorum Hymnorum quatuor vocum, qui in Gymnasio Portensi in laudem divini Numinis ut et pro felici in studiis progressu singulis diebus festis et profestis nec non sub exordium et finem lectionum publicarum ab alumnis decantantur", das noch 1747 „cum novis accessionibus varii generis" zu Naumburg wieder aufgelegt wurde und wahrſcheinlich auch ſpätere Ausgaben erlebt hat.

---

*) 1. Als Maria to Eliſabet quam ꝛc. — 2. Nu lath uns Chriſtum laven fyn ꝛc. (ad coenam agni). — 3. Gy leven Chriſten frewt uuw nun ꝛc. (Sanctus paschale). — 4. Gott heft dat Evangelium ꝛc. — 5. Chriſte du biſt de lichte dach ꝛc. (Christe qui lux). — 6. Stat op gy leven Kindelin ꝛc.

**) Es erſcheint mit folgender Melodie:



Digitized by Google

2) Conrad Matthäi.

(S. 150.)

Conrad Matthäi war zu Braunſchweig geboren; auf dem Titel des von mir ſeitdem eingeſehenen, a. a. O. angeführten Werkes nennt er ſelber ſich Brunswicensis. Er hat daſſelbe Bürgermeiſtern und Syndicus ſeiner Vaterſtadt gewidmet, und wir erfahren aus dieſer Widmung, daß ſein erſter Lehrer Heinrich Grimm, Schüler des Michael Prätorius, geweſen iſt, „welcher (wie es dort in der Anrede an ſeine Gönner heißt) nach erbärmlicher Zerſtörung der edlen Stadt Magdeburg bei Ihnen wahrlich zur rechten Thür eingegangen, indem er daſelbſt faſt wiedergefunden, was er in der eroberten Stadt verloren.“ In Matthäi's Vorrede „an den unpaſſionirten Leſer“ verwahrt ſich dieſer aber kräftigſt dagegen, „daß ſein Tractat nicht ſeine, ſondern Grimmii Arbeit ſei, wie ein Schandmaul und Verläumder behauptet habe.“ Bei dem großen Einfluſſe der Preußiſchen Tonſchule auf Matthäi's Setzweiſe werden wir ihn aber dieſer Schule dennoch beizurechnen haben.

3) Alter und Urſprung der Crügerſchen Praxis pietatis melica.

(S. 164. 533. 534.)

Langbecker führt in ſeiner Schrift über Johann Crüger (S. 16) dieſes Buch auf das Crügerſche Geſangbuch von 1640 zurück, und nennt die 1658 erſchienene Ausgabe deſſelben als die älteſte. Von mir iſt a. a. O. die Vermuthung aufgeſtellt, daß es mit den 1657 von Crüger bei Chriſtoph Runge herausgegebenen Geiſtlichen Liedern und Pſalmen, „in 4 Vocal- und 3 Inſtrument-Stimmen überſetzet“ in Zuſammenhang ſtehe. In der Rambachſchen Bibliothek habe ich jedoch eine ältere Ausgabe der Praxis pietatis vorgefunden, durch welche andere Vorausſetzungen begründet zu werden ſcheinen. Dieſe führt den Titel: Praxis pietatis melica, das iſt: Vbung der Gottſeeligkeit in Chriſtlichen und troſtreichen Geſängen, Herrn D. Martini Lutheri fürnemlich, wie auch anderer ſeiner getreuen Nachfolger und reiner Evangeliſcher Lehre Bekenner. Ordentlich zuſammen gebracht, und über vorige Edition mit noch gar vielen ſchönen Geſängen de novo vermehret und gebeſſert. Auch zu Beförderung des ſowohl Kirchen- als Privat-Gottesdienſtes mit beygeſetzten bißhero gebräuchlichen, und vielen ſchönen neuen Melodieen, nebenſt dazu gehörigem Fundament, verfertiget von Johann Crügern, Gub. Lusato Direct. Musico in Berlin. In Verlegung Balthaſaris Mevii. Witteb. Gedruckt zu Frankfurth bei Caſpar Röteln Anno 1656.“ Das Buch iſt d. d. „Berlin, In den heiligen Oſterfeiertagen, Anni 1656“ Bürgermeiſtern und Rath Nürnbergs zugeeignet. Aus der Beziehung auf „vorige Edition“ erhellt zur Genüge das Daſeyn einer früheren Ausgabe; doch iſt nicht vollkommen klar, ob damit ein Buch unter gleichem Titel gemeint ſei, oder etwa das 1653 bei Chriſtoph Runge erſchienene Geſangbuch. Die bezügliche Stelle des Vorworts lautet wörtlich folgendergeſtalt: „Wenn dann Chriſtus Jeſus unſer HErr und Heyland an der lieblichen Muſic und ſingenden Stimme ſeiner Chriſtenheit ſo herzliches Belieben und Wohlgefallen trägt, dazu auch durch ſeinen Diener S. Paulum aufmahnen läſſet: Redet mit einander durch Pſalmen, Lobgeſänge und geiſtliche Lieder ꝛc. Als habe ich, in erwegung dieſes, der göttlichen Majeſtät zu ewigem Lob, Preiß und Ruhm; Vnd ſeiner werthen Kirchen der Chriſtenheit zum erbaulichen Nutz und Gebrauch dieſes Chriſtliche Ge-

ſangbüchlein (darinnen des H. Lutheri S. Geiſtliche Lieder mit ihren ſchönen Melodieen billich den Vorzug behalten) vor dieſem bereit zuſammen getragen, und, wie bewußt, durch den Druck publiciret; Vnd aber daſſelbe wegen der darinn enthaltenen ſo wohl bißhero gebräuchlichen, als vielen Neuen troſtreichen geſängen Chriſtl. vornehmer Männer, bei vielen frommen hertzen (ungeachtet tadelſüchtiger gegner unter weltleuten) hin und wieder ſehr beliebt und angenehm worden: Als habe ich, meiner ſchuldigkeit gemäß, daſſelbe nicht allein de novo zu revidiren: Sondern auch mit mehren des H. Lutheri ſeiner getreuen Nachfolgern ſchönen Geiſtreichen Liedern, wie auch vielen anmuthigen Melodieen nebenſt untergeſetztem Fundament zu verbeſſern mich bemühet, auf daß nebenſt den bißhero gebräuchlichen Kirchengeſängen auch noch andere mehr troſtreiche Lieder Orthodoxorum Theologorum (wo nicht alle in Kirchen-gebrauch, dennoch beym Hauß-Gottesdienſt) nach eines und des andern Beliebung, des Sel. Lutheri vermahnungen nach, mit hinzu gethan, gelernet und geübet würden, und alſo, das von GOTtes Gnaden in ſchwang gebrachte heylige Evangelium auch hierdurch noch ferner weit und breit im ſchwang verbleibe ꝛc.“ Zweierlei ſind hienach die Verbeſſerungen und Vermehrungen, der dieſe Ausgabe theilhaft geworden iſt: eine den einfachen Melodieen beigegebene Grundſtimme und Aufnahme von Liedern und Singweiſen, welche „die vorige Edition“ noch nicht hatte. Hieraus erhellt, daß dieſe Ausgabe der praxis pietatis dem Crügerſchen Geſangbuche von 1640 ſich nicht in genauer Beziehung anſchließen kann, denn deſſen Melodieen waren nicht allein durchaus mit der Grundſtimme verſehen, es waren ihnen auch die Mittelſtimmen beigegeben. Eben ſo auch nicht dem von 1649; denn deſſen Melodieen waren vierſtimmige, mit begleitenden Inſtrumenten verſehene. Daß von dem 1657 (8) bei Chriſtoph Runge erſchienenen Geſangbuche, einem um ein Jahr ſpäteren als die beſprochene Ausgabe der praxis pietatis, nicht länger die Rede ſeyn könne, verſteht ſich von ſelbſt; zu geſchweigen, daß auch dieſes 4ſtimmige, mit mehren Inſtrumenten begleitete Geſänge gab. Dagegen hatte das von Chriſtoph Runge zu Berlin auf Befehl der Churfürſtin Luiſe, gebornen Prinzeſſin von Oranien, 1653 herausgegebene Geſangbuch nur einfache Melodieen, auch nicht einmal zu allen darin enthaltenen Liedern, ſondern nur zu den neuen, weniger bekannten, ſo wie älteren, nicht allgemein gebräuchlichen; gegen dieſes gehalten erſcheint aber die Ausgabe von 1656 allerdings als eine vermehrte und verbeſſerte. Einer nahen Beziehung beider Bücher, welche dadurch wahrſcheinlich wird, ſteht jedoch der Umſtand wiederum entgegen, daß die vorliegende Ausgabe der praxis pietatis zu Wittenberg erſchienen war, nicht aber bei Chriſtoph Runge, Crügers gewöhnlichem Verleger und Herausgeber jenes früheren Geſangbuches, es müßte denn dieſelbe ein Nachdruck einer kurz zuvor von dieſem beſorgten ächten Ausgabe ſeyn, was nicht ganz ohne Wahrſcheinlichkeit iſt. Denn wir finden hier jene vier Lieder, die wir zuvor nur auf das Dresdner Geſangbuch von 1656 als früheſte Quelle zurückzuführen wußten:

O Jeſu Chriſt, dein Kripplein iſt ꝛc. (Nr. 101.)
Fröhlich ſoll mein Herze ſpringen ꝛc. (Nr. 104.)
Ein Weib das Gott den Herren liebt ꝛc. (Nr. 341.)
Jeſu meine Freude ꝛc. (Nr. 385.)

auch haben deren Singweiſen durchweg das Namenszeichen Crügers: J. C. Nun iſt doch vorauszuſetzen, daß ſie eher aus der praxis pietatis in jenes Geſangbuch übergegangen ſeyn werden als von dieſem in jene, ein ſo ſchnelles Aufnehmen aber aus einem in gleichem Jahre erſchienenen Werke

wiederum nicht wahrſcheinlich. Es mag daher Runge etwa im Jahre 1655 eine zweite Ausgabe ſeines Geſangbuches unter erneuertem Titel in Gemeinſchaft mit Crüger beſorgt haben, welche dann ein Wittenberger Verleger für ſich auszubeuten eilte, während andere geiſtliche Liederſammlungen, wie das Dresdner Geſangbuch, ſich einzelnes beſonders Beliebte daraus zueigneten. Es ſind dieſes nur Vermuthungen, deren Wahrſcheinlichkeit ein Jeder nach den mitgetheilten Thatſachen ſelber prüfen möge.

Über Crügers Urheberſchaft bei den Singweiſen giebt ſein Namenszeichen nicht immer vollkommen ſichere Gewähr; es iſt in verſchiedenen Ausgaben nicht übereinſtimmend denſelben Melodieen beigefügt. So haben es 1656 die der Lieder „O Gott du frommer Gott“ und „Brunnquell aller Güter“ (Th. II. Beiſp. 87, 88), denen es 1653 mangelt; ſo dort wieder 7 andere (51, 59, 210, 280, 357, 360, 372), denen es 1656 nicht beigefügt iſt*). Der Weiſe des Liedes „Jeſus meine Zuverſicht“ fehlt es aber hier wie dort, und dadurch verſtärkt ſich die Th. II. S. 534 in der Anmerkung ausgeſprochene Vermuthung, daß ſie (in ihrer dort mitgetheilten, früheren Geſtalt) von der Dichterin ſelbſt herrühren, und ſpäter nur durch Crüger überarbeitet ſeyn möge.

Nicht ungern wird man hier das Zeugniß leſen, das die Urheberſchaft der hohen Dichterin mit Bezug auf jenes Lied ſelbſt außer allem Zweifel ſetzt. Chriſtoph Runge, der Verleger des Geſangbuches von 1653, ſagt in ſeiner Widmung, womit er es ihr („der durchlauchtigſten Fürſtin und Frauen, Frawen Louyſen, Marggräfin und Churfürſtin zu Brandenburg, Gebornen Princeſſin zu Uranien“) überreicht, und worin er ihre Huld, ihre Frömmigkeit, mit der ſie allen voranleuchte, preiſ't: „Ew. Churf. Durchl. geruhen nun ſelbſt gnädigſt zu urtheilen, mit was großer Freude deroſelben gnädigſten Befehl ich unterthänigſt aufgenommen, den Sie mir durch den Obriſten-Hoffmeiſter, Herrn Otto von Schwerin, vor zwei Jahren allbereit thun laſſen, daß ich die ſchönen lutheriſchen Geſänge zuſammen ſuchen, und dieſelbe nebſt des Ambroſii Lobwaſſers Pſalmen, Catechiſmo und täglichen Gebätlein in ein Buch zuſammen drucken und herfürgeben ſollte; zu geſchweigen daß Ew. Churfürſtl. Durchl. zeither ſo unabläſſig, und zwar, da Sie ferne von hier geweſen, um Beſchleunigung ſolches Werkes erinnern, und ſolches Buch noch mit dero eigenen Liedern, als:

Ein ander ſtelle ſein Vertrauen Auff die Gewalt und Herrlichkeit ꝛc.**),
Gott, der Reichthumb deiner Güter, dem ich alles ſchuldig halt ꝛc.***),
JESUS meine Zuverſicht Und mein Heyland iſt im Leben ꝛc.†),
Ich will von meiner Miſſethat Zum HErren mich bekehren ꝛc.††)

vermehren und zieren wollen.

Es haben Ew. Churf. Durchl. nicht nur in den itzt gemeldten geiſtreichen, Ihren eigenen Liedern Dero Chriſtliches Gemüth: wie Sie allein Ihr Vertrauen auf GOTT gerichtet: wie Sie Dem alle Wohlthaten mit dankbarem Hertzen zuſchreiben, und wie Sie die Hoffnung Dero künf-

*) Im Ganzen haben es in der Praxis pietatis von 1656 68 Melodieen. Die Geſammtzahl der Lieder dieſer Ausgabe beträgt 500, denen ein Anhang noch 2 beifügt.

**) Nr. CCLXI.; mit einer eigenen Melodie.

***) Nr. CXC; verwieſen auf die Melodie des 42ſten Pſalms, oder: „Zion klagt mit Angſt und Schmerzen“ ꝛc.

†) Nr. CXL; mit der Th. II. S. 534 mitgetheilten eigenen Melodie.

††) Nr. XLV; verwieſen auf die Melodieen: „Nun freut euch, lieben Chriſtenq'mein“ oder „Es iſt gewißlich an der Zeit.“

tigen ewigen himmliſchen Lebens allein auf Chriſtum, als einen unbeweglichen Felſen, gegründet, der gantzen Welt kund gemachet, beſonderen haben zugleich in der That und kräfftig diejenigen widerleget, ja vielmehr zu ſchanden gemacht, die aus bloßer Boßhafftigkeit ihres Gemütes, und nur der Unterthanen unterthänigſte Affection von Ew. Churfürſt: Durchl. abzuziehen, hin und wieder ſpargiret hatten, als ob Ew. Churfürſtl. D. die Evangeliſche Religion der Lutheriſchen ſo ſehr haſſeten, daß Sie auch weder deren Bekenner, noch ichtwas, ſo zur ſelbigen Lehre gehörig, ſehen, noch weniger gebrauchen möchten ꝛc.“

4) Jacob Hintze.

(Zu S. 183.)

Der Titel des an der angeführten Stelle bemerkten Anhanges zu der zwölften Ausgabe der praxis pietatis melica (1666) lautet folgendergeſtalt: „Fünf und ſechzig Geiſtreiche Epiſtoliſche Lieder, Auff alle Sonn- und die fürnehmſten Feſttage durch das gantze Jahr. Mit beſonderen Melodien herauß gegäben von Jacob Hintzen, Bernôa-Marchico, Musico Instrumentali bei der Churfürſtl. Brandeb. Reſidentz und Veſte Berlin. Auff Recommendation Herrn Johannis Crügeri Sel. und Begehren des Auctoris deſſen Geſangbuche mit beigefüget, nebſt einem ordentlichen Regiſter.“ (Cantus & Basis. Berlin, Gedruckt und verleget von Chriſtoph Runge, Anno 1666.) Alle dieſe 65 Lieder ſind mit Melodieen verſehen, deren Discant und Baß in dem vorbeſchriebenen Buche mitgetheilt wird; ein zweites dazu gehöriges giebt die Mittelſtimmen. Dieſe Lieder rühren aber nicht von Johann Heermann her, wie an der oben angeführten Stelle behauptet wird, ſondern von Martin Opitz, deſſen Namenszeichen (M. O.) nur dem 3ten, 4ten, 7ten, 20., 36., 37., 38., 52., 64ſten fehlt, alſo neun im Ganzen, vielleicht nur deshalb, weil das Verhältniß des Druckſatzes ſeine Beifügung nicht zuließ.

Dieſe Lieder und ihre Melodieen, die hier als ſelbſtändiger Anhang erſcheinen, ſind der 24ſten Ausgabe der praxis pietatis melica (Berlin bei Runge, 1690) als beſondere Abtheilung eingeſchaltet, durch Evangelien-Lieder von Johann Heermann vermehrt, die aber ſämmtlich ohne Melodieen ſind. Nur 38 der epiſtoliſchen Lieder haben hier Opitz' Namenszeichen oder Unterſchrift, den übrigen 27 fehlt beides.

Fünf Jahre ſpäter endlich erſchienen dieſe epiſtoliſchen Lieder mit Hintze's Melodieen in einer beſonderen Ausgabe, mit Inſtrumentalbegleitung vermehrt, ſonſt aber in Weiſe und Harmonie den beiden genannten Ausgaben der praxis pietatis etc. übereinſtimmend. Hier lautet ihr Titel: „Martini Opitzens, des berühmten Uhrhebers der reinen Teutſchen Ticht-Kunſt Epiſtoliſche Lieder mit 1, 2, 3 oder 4 Vocal-Stimmen und 2 oder mehr Instrumenten nach Belieben, ſammt dem General-Bass, Auf mancherley Art, ſowohl in der Kirchen und Privat-Häuſern zu musiciren, als auch von denen musicis instrumentalibus zum Abblaſen zu gebrauchen, Sammt einer Zugabe von dreyen Concerten componiret Und GOTT zu Ehren ans Licht gegeben von Jacob Hintzen, musico instrumentali der Stadt Berlin. Dreßden und Leipzig, Verlegts Johann Chriſtoph Mieth und Johann Chriſtoph Zimmermann, druckts Johann Riedel, Churfl. S. Hoff-Buchdr. 1695.“ Dem Titelblatte gegenüber ſteht das (ziemlich ſauer ſehende) Bildniß des Tonſetzers mit großer Wolkenperücke (Mauritius Bode-

nehr del. & sculpeb. Dresdae 1695) darunter ein 4ſtimmiger Canon im Einklange, und die Unterſchrift: Jacob Hintze, Musicus Instrumentalis Bernoviensis Marchicus. Aetat. 73.

Die Lieder ſchließen den Sonn- und Feſttagen des Kirchenjahres ſich an; neben den hohen Feſten haben der Neujahrstag, der grüne Donnerſtag und Charfreitag, Himmelfahrt und Michaelis noch beſondere, ihnen gewidmete Geſänge. In den Melodieen iſt die weiche Tonart die entſchieden vorwaltende, ſie erſcheint in 47 Fällen, während die harte in nur 18 vorkommt. Nur eine Singweiſe, die letzte unter allen, zeigt die phrygiſche Tonart; einzelne Anklänge des Mixolydiſchen und Doriſchen begegnen uns in den in G und D (ohne Vorzeichnung eines ♭) geſetzten. Achtmal nur kömmt die Form des Tripeltakts vor; triplirter eben ſo wenig als Taktwechſel; von rhythmiſchem Wechſel iſt durchweg nicht mehr die Rede. Die Begleitung iſt nur eine dreiſtimmige, auf zwei Geigen und den Baß ſich beſchränkende; 22 Sätze dagegen ſind vor den übrigen durch kurze 4ſtimmige Vorſpiele ausgezeichnet*). In kirchlichen Gebrauch ſcheint keine dieſer Weiſen gekommen, mindeſtens nicht geblieben zu ſeyn; Königs Liederſchatz nennt zwar einige von ihren Liedern, giebt dieſen aber andere Melodieen oder verweiſ't ſie auf ältere, bekannte.

Sein Werk hat der Herausgeber durch die Widmung, geſchrieben zu „Berlin am 31ſten Martii 1695", den Churfürſtl. brandenburgiſchen Wirklichen Geheimenräthen Franz von Meinders und Paul von Fuchs, den Geheimenräthen Heinrich von Flemming, Roderich von Wedel, Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz und Barthold von Stillen zugeeignet. Dieſe Widmung bringt uns einmal ein Lob der Inſtrumentalmuſik und eine Rechtfertigung ihres Gebrauchs in der Kirche, während wir ſonſt nur den Geſang geprieſen finden, und deshalb theilen wir den Anfang derſelben mit, der freilich in der geſpreizten Redeweiſe jener Zeit einen ſeltſamen Gegenſatz bildet gegen die treuherzige Wärme, mit der Luther anderthalb Jahrhunderte zuvor die von ihm hochgeliebte Geſangeskunſt geprieſen hatte.

„Die nutzbaren Erſinnlichkeiten (beginnt Hintze), welche der allein weiſe, gütige Gott dem menſchlichen Geſchlechte verliehen, und nach dem kläglichen Sünden-Falle übrig gelaſſen hat, auch durch ſeine unerforſchliche Prudentz erhält, und ſonderlich aus unverdienter Barmherzigkeit in denen Wiedergebornen verbeſſert, dieſelben Vernunft-Werke werden in und von der Menſchlichen Geſellſchaft entweder umb der Gewohnheit willen, oder wegen ihrer Natur, beliebet, apprehendiret und angenommen. Zum Beiſpiel dienet die liebe Muſic, oder die ordentliche, und zum vernünftigen Gehör bequem-machende Einrichtung des Thones oder Schalles. Gleichwie es mit derſelben der lange Gebrauch in weltlichen Begebenheiten zu Friedens- und Krieges-Zeiten, bei ernſtlichen Sachen ſowohl als bei geziemender Luſt ſehr weit gebracht hat, Alſo iſt es eine ſehr alte, von GOTT ſelbſt geheiligte Gewohnheit, daß dieſe Göttliche Gabe angewendet wird in denen Kirchen, oder in den Verſammlungen, da man dem Dienſte GOTTes obliget, und ſich vermittelſt irdiſcher Dinge zu den Himmliſchen erheben läſſet. Dabei man ſich aber zu verwundern hat, warumb in einigen Kirchen der Genuß dieſer Gewohnheit allein der öfters mißklingenden Zuſammenſtimmung des Menſchlichen Gethönes gegönnet, hingegen der wohlgefügte Klang der Inſtrumenten davon ausgeſchloſſen wird. Behält man umb der löblichen Gewohnheit willen die Pſalmen Davids, warumb nicht auch Davids Saiten und Pfeifen, da doch der Geiſt, welcher dem David die Pſalmen eingegeben, ebenmäßig denſelben dazu

*) Nr. 4. 5. 12. 13. 26. 29. 37. 41. 42. 43. 44. 45. 47. 50. 54. 56. 57. 58. 59. 61. 62. 65.

angetrieben, daß er Saiten, Pfeifen und andere Instrumenta als Werkzeuge des Göttlichen Lobes recommendiren müſſen. So hat auch wohl eher Jemand daran gezweifelt, ob dem Gottesdienſte, welcher vernünftig ſeyn, dem Lehren und Vermahnen, welches durch Pſalmen geſchehen, und dem Lobſingen, welches klüglich verrichtet werden ſoll, die heutiges Tages faſt ohne Zahl ſich häuffenden, ſogenannten geiſtlichen, und wohl zuweilen mit weltlichen Melodieen überkleideten Lieder (weil er unter denſelben ſehr viele für nichts anders als unordentlich vermengte, ohne gründliche, klare, und der accuraten Glaubens-Regel anſtändige Deduction und Application, durch gezwungene Reim-Bände zuſammengepackte bibliſche Redens-Arten hielt) näher kämen, oder ob es eine modeste, von aller wilden Üppigkeit geſäuberte, und Vernunft-gemäße Consonantz der Instrumenten thäte? Sintemal auch die Music in ihrer natürlichen Beſchaffenheit, ohne Bey-Hülfe eines Textes GOTT den Allerhöchſten lobet. Sie lobet ſeine göttliche Erhaltung, indem ſie ihr Geſchäft mit der Luft treibet, denn der Thon entſtehet aus Bewegung der Luft; ſo offte derowegen ihre abgemeſſene und verglichene Stimmen erſchallen, ſo offte rufet das Echo: HErr, dein Aufſehen bewahret meinen Oden. Sie lobet die Göttliche Allwiſſenheit: was ſie Künſtliches dem Gehöre mittheilet, das iſt zuvor in der Seelen des Künſtlers, ſollte denn der nicht vielmehr hören, der das Ohr gemacht hat? Sie lobet die Gütigkeit des Schöpfers, indem ſie die Lieblichkeit ihrer Harmonie in die Ohren, als in einen Mund leget, und gleichſam ſpricht: Schmecket und ſehet, wie freundlich der HErr iſt. Sie lobet die Weisheit und Gerechtigkeit Gottes, denn ihre ſo wohl gezehlte und richtig abgewogene Proportiones ſind ein Zeugniß, daß der Schöpfer Alles mit Zahl, Maaß und Gewicht gemachet habe. Sie lobet die Göttliche Unermeßlichkeit, weil ihre Zahlen und Mensuren des Gethönes in einem engen systemate ſo weitläuffig ſind, daß die Consonantien nach Menſchlicher Begreiffung unendlich verändert werden können, dadurch ſie denn als eine Maſſe ohne Maſſe die Göttlichen Wunder verkündiget, wiewohl ſie nicht zu zahlen ſind. Sie lobet die Göttliche Allmacht, indem ſie die menſchlichen Herzen aus dem Schlafe ermuntert, bezwinget, und bald zur Freude, bald zur Traurigkeit, bald zu einem andern Affect beweget. Denn Gott allein hat das Vermögen, die Herzen der Menſchen zu lenken, und wie die Waſſer-Bäche zu leiten! Sie lobet das Göttliche Werk der Erlöſung und Seeligmachung. Wie das Gnaden-Reich Chriſti gutes Theiles durch die Werke ſeines Macht-Reiches ſtabiliret und aufgerichtet iſt, alſo iſt die muſicaliſche Harmonie ein ſchönes Bild des Friedens mit Gott, welchen der ewige Mittler zwiſchen Gott und den Menſchen durch die Verſöhnung geſtifftet hat. In Betrachtung deſſen dann die Music auch ohne Text billig in dem Heiligthum, da GOTT gelobet werden ſoll, ihren Sitz behält, wiewohl ſie mit erbaulichen Worten vereinbaret, das Göttliche Lob um ſo viel deutlicher ausſpricht ꝛc.“

Man erkennt den „musicus instrumentalis“ in dieſer Lobrede, der von der Kraft des reinen, wortloſen Tones durchdrungen, in dieſem ſchon deshalb ein würdigeres Lob Gottes findet, weil er nicht verkehrten Worten ſich geſelle, und meiſt eines ſo viel reineren Zuſammenſtimmens fähig ſei, als der oft mißklingende Geſang menſchlicher Kehlen. Auf einer ſolchen Stufe ſtand freilich damals die Inſtrumentalmuſik noch nicht, daß der Preis ihres Bewunderers auf ihre ſelbſtändigen, denen des Geſanges gegenüberſtehenden Leiſtungen hätte gerichtet ſeyn können; er begnügt ſich damit, ihr eine Stelle in der Kirche geſichert zu haben, deren ſie gleich würdig ſei als der Geſang.

5) Die Cantoren der Thomasſchule zu Leipzig ſeit Seth Calviſius bis auf Johann Sebaſtian Bach.

Th. I. S. 352—359. Th. II. S. 231—241. 555.

Von der Reihe ausgezeichneter Cantoren, deren die Thomasſchule zu Leipzig ſeit dem 16ten Jahrhunderte ſich erfreuen durfte, ſind Seth Calviſius und Johann Herrmann Schein, ſein Nachfolger, im Laufe dieſer Darſtellung uns bereits näher getreten; jener, als einer unter den erſten, die der geiſtlichen Melodie ihre Stelle in der höchſten Stimme mehrſtimmiger Sätze einräumten, ſie einfach und ſinnig harmoniſch entfaltend; dieſer, weil den Früheſten beizuzählen, die dem Einfluſſe Welſchlands ſich hingebend, deſſen Formen nach Deutſchland verpflanzen halfen. **Tobias Michael**(is) (geb. 1592 [13ten Juni], † 1657 [26ſten Juni]) beſchäftigte uns nur vorübergehend; theils als Scheins Nachfolger, in der ſpäteren Ausgabe von deſſen Cantional mit auftretend, in das Gothaiſche Cantional aufgenommen unter den Setzern evangeliſcher Kirchenweiſen; theils durch ſein Verhältniß zu Johannes Roſenmüller, der bis 1655 ihm zur Seite ſtand und ſein Nachfolger geworden wäre, wenn nicht eine ſchimpfliche Anklage ihn von der bisherigen Stätte ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit entfernt hätte. An Michaelis' Stelle trat **Sebaſtian Knüpfer** und verwaltete ſie 19 Jahre, von 1657 bis 1676. Er begegnete uns bereits bei Gelegenheit von Vopelius' Geſangbuche, in welchem wir einen einzelnen einfachen Tonſatz über eine Kirchenweiſe von ihm fanden, und dort haben wir über das Wenige, was wir von ſeinen Lebensumſtänden wiſſen, bereits berichtet. Die Königl. Bibliothek zu Berlin bewahrt von ihm 22 geiſtliche, aus der Forkelſchen Sammlung ſtammende Cantaten; ein werthvolles Beſitzthum! In ihnen zeigt er ſich durchaus als ein der künſtlichen Stimmenverwebung in hohem Grade mächtiger Tonſetzer, als ernſter, gediegener Meiſter, dem Mattheſon in ſeiner Ehrenpforte mit Recht nachrühmt, ſeine Kirchenſtücke ſeien gar gründlich ausgearbeitet, und ſie hätten mit ſeinem Namen darin viel Gemeinſchaftliches, daß ſie an geſchickten Verknüpfungen und Bindungen ſehr reich ſeien. Was ſein Verhältniß zu den Weiſen des kirchlichen Gemeinegeſanges betrifft, ſo erſcheinen dieſe in den angeführten Cantaten nirgend als feſter Geſang zu einem künſtlichen Stimmengewebe, und eben ſo wenig in einfach harmoniſcher Entfaltung; ihre einzelnen Zeilen ſind dem Meiſter durchweg nur Motive ſeiner Verflechtungen, und wo er ein ganzes Lied zum Gegenſtande einer Cantate gewählt hat — bei ihm deren gewöhnliche Aufgabe neben Reihen einfacher Schriftſprüche — da pflegt er deſſen Weiſe auch für alle Strophen in mehr und minder ſtrengem Anſchließen beizubehalten, alle jene einzelnen Sätze, wie ſie mit größerer oder geringerer Stimmenzahl einander folgen, einander verknüpfend, dann und wann nur eine frei erfundene Melodie unter ſie einführend. In ihm erſcheint noch die auf Schriftwort und geiſtliches Lied ſich beſchränkende ältere Art geiſtlicher Tonkunſt, und nur das an die Stelle des Motettiſchen getretene Concerthafte erinnert uns daran, daß wir im 17ten Jahrhunderte weilen.

Anders ſchon geſtaltet ſich Alles bei ſeinem Nachfolger **Johann Schelle** (1676—1700), deſſen wir ebenfalls bei gleicher Gelegenheit bereits gedacht haben, und während deſſen Amtsführung die erſten Anfänge der Leipziger Oper (1685—1691), dann aber (ſeit 1693) muſikaliſche Bühnenſpiele in fortgehender Reihe ſich hervorthaten. Achtundzwanzig ſeiner geiſtlichen Cantaten in der erwähnten Sammlung gewähren uns hinreichende Gelegenheit, ihn auf kirchlichem Gebiete kennen zu lernen. Wir erkennen aus ihnen zur Genüge ſein Berührtſeyn durch das nun in Leipzig eingebürgerte Sing-

ſpiel, und die entgegenkommende Neigung ſeiner Zeitgenoſſen, wenn auch weder er noch ſein Nachfolger neben ihrem geiſtlichen Berufe als ſchaffende Tonkünſtler für daſſelbe thätig waren. Doch wurden eben damals dichteriſche und tonkünſtleriſche, der Bühne entlehnte Formen durch deren mächtige Einwirkung in der Kirche heimiſch. So finden wir unter Schelle's Cantaten — ähnlich jenen beiden Wolfgang Carl Briegels vom verlornen Sohne und büßenden David — eine dem erſten Sonntage nach Trinitatis beſtimmte Dichtung in gereimten Geſprächen über das Evangelium vom reichen Praſſer und armen Lazarus; eine gereimte, ſchon ganz empfindſam gehaltene Oſtercantate: „Hemmet eurer Thränen Flucht, trocknet ab die naſſen Wangen ꝛc.“ Die Schriftſprüche in ſeinen Kirchenmuſiken werden ſchon zuweilen von betrachtenden, über ſie predigenden Arien unterbrochen, die indeß noch die ältere, gedrängtere, mehr liedhafte Form zeigen, und nicht die zwei Theile der neueren. In mannichfacher Behandlung erſcheint bei ihm die Kirchenweiſe. Unzertrennt, herrſchend in der höchſten Stimme über die mannichfachen, lebhaft bewegten Verſchlingungen der Mittelſtimmen, aber daneben doch modiſch aufgeputzt durch Dehnungen, und ganz im Gegenſatze damit, durch ſeufzerhaftes Zerſtücken in ſinnwidrigen Pauſen; ſo die Melodie „Nun lob' mein' Seel' den Herren“ ꝛc. Andere Male tritt ſie uns gegenüber im Wechſel von einfacher Entfaltung, von Sätzen für Einzelſtimmen aus ihr geſchöpft, von kunſtreicher Verwebung; ſo die Weiſe „Chriſtus der iſt mein Leben“ ꝛc. Wir begegnen ihr in ganzen, durch alle ihre Strophen hin mannichfach betonten Liedern, unzertrennt im Beginne bei bewegten Mittelſtimmen, während jede einzelne der folgenden Strophen mehr oder minder auf ſie gegründet iſt; ſo finden wir die Weiſe „In dich hab' ich gehoffet Herr“. Wir treffen ſie aber auch an, wie ſie als feſter Geſang, einfach ſtätigen Fortſchrittes, in der Unterſtimme den frohen Reigen der übrigen trägt; ſo die des lutheriſchen Weihnachtsliedes „Vom Himmel kam der Engel Schaar“. Seltener begegnet ſie uns am Schluſſe der Cantaten in einfach harmoniſcher Behandlung; an dieſer Stelle erſcheinen zumeiſt arienhafte Sätze dreitheiligen Taktes, oder wenn eine Kirchenweiſe, dann in Einklängen oder Octaven der Chorſtimmen zu einer lebhaft figurirten Geigenbegleitung zu ſingen; ſo die Melodie „Wenn mein Stündlein vorhanden iſt.“ Die geiſtlichen Muſiken beider Meiſter, Knüpfers wie Schelle's, ſind meiſt für fünf Singſtimmen geſetzt, unter denen die Oberſtimme in doppeltem Umfange erſcheint, nicht der Tenor, wie in J. Eccards Sätzen. Inſtrumentalſymphonieen gehen ihnen voran, wie ſie ſeit J. Gabrieli in Italien beliebt geworden, und von Heinrich Schütz und Michael Prätorius auch in Deutſchland eingeführt worden waren. Dazu ſind ſie reich begleitet, oft mit ſechs Geigeninſtrumenten, mit zwei Zinken, drei Poſaunen, 4 Trompeten und Pauken an den hohen Feſten. Schelle erſcheint neben ſeinen nur handſchriftlich vorhandenen Sätzen für den kirchlichen Kunſtgeſang auch als Sänger geiſtlicher Liedweiſen. In der unter dem Titel: „Der Andächtige Student“ von dem Profeſſor der Poeſie, Licentiaten Joachim Feller zu Leipzig herausgegebenen Sammlung von Gebeten und Liedern für Studierende, die zuerſt 1682 herauskam, am 4ten Mai dieſes Jahres von dem Verfaſſer den damaligen und künftigen Studioſen zu Leipzig, Wittenberg und Jena gewidmet, und von der ich noch zwei ſpätere Auflagen aus den Jahren 1688 und 1697 geſehen habe, finden wir 27 einfache Melodieen mit beziffertem Baſſe, nach dem Vorberichte an den „Hochgeneigten Leſer“ von Schelle und Johann Petzold herrührend, doch im Einzelnen weder mit des Einen noch des Andern Namen bezeichnet. Da hienach keinem Beider das Seinige mit Sicherheit zugetheilt werden kann, ſo befinde ich mich außer Stande, über Schelle in dieſer Beziehung ein beſtimmtes Urtheil zu fällen.

Nach Schelle tritt **Johann Kuhnau** auf, der Vorgänger J. S. Bachs. Er war zu Geyſing geboren im April 1660, und da er ſchon in zartem Alter große Fähigkeit und Lernbegierde zeigte, auch eine angenehme, reine Singſtimme beſaß, wurde er als ein Neunjähriger bereits der Obhut ſeines Landsmanns und Verwandten, Salomon Krügner, Hofmuſikus in Dresden, anvertraut, um dort ferner ausgebildet zu werden. Krügner überwies ihn der fernern Leitung Chriſtian Kittels des Jüngern, churfürſtlichen Capellorganiſten, der ihn auch in ſein Haus aufnahm. Der Knabe, dem deſſen ſtrenge Zucht läſtig erſchien, erbat und erhielt aber die Erlaubniß zu ſeinem älteren Bruder, Andreas, ziehen zu dürfen, einem der beiden Capellknaben, welche der Dresdner Rath bei der Kreuzkirche durch den Organiſten Alexander Hering unterrichten und erziehen ließ. Durch den Abgang des zweiten derſelben trat er an deſſen Stelle, zeichnete ſich aus, wurde bald unter die Alumnen der Kreuzſchule aufgenommen, und gewann durch ſeine Geſchicklichkeit im Tonſatze die Gunſt des Capellmeiſters Vincenzo Albrici, dem eine Probe davon vorgelegt worden war. Dieſer unterwies ihn nun ſelber in jener Kunſt und in der italieniſchen Sprache, in denen er bald bedeutende Fortſchritte machte. Auch auf das Erlernen der franzöſiſchen Sprache verwendete er mit Erfolg vielen Fleiß; „der franzöſiſchen Sprache (ſagt Mattheſon) die damals ſchon bei ſolchen Leuten ziemlich gäng und gebe war, welche in der galanten Welt ſich etwas mehr als gewöhnlich umſehen wollten“. Als im Jahre 1680 die Peſt in Dresden ausbrach, riefen ihn ſeine Eltern von dort ab. Erhard Titius, Cantor zu Zittau, vormals Präfect des Chores der Kreuzſchule, lud ihn dorthin ein; er folgte dieſem Rufe, wurde jedoch, weil von einem angeſteckten Orte kommend, am Eingange der Stadt zurückgewieſen. Er fand indeß an Johann Jacob von Hartig, damals Richter zu Zittau, einen Gönner; dieſer nahm ihn während der herkömmlichen vierzigtägigen Sperre auf ſein eine halbe Meile von der Stadt belegenes Landgut und entließ ihn dann nach der Stadt, wo er zu Titius zog, auf dem dortigen Gymnaſium den Unterricht des Rector Weiſe und des damaligen Zittauer Organiſten Moritz Edelmann genießend. Dieſer und ſein Freund Titius wurden ihm aber bald durch den Tod entriſſen, und er war ſchon entſchloſſen, Zittau wiederum zu verlaſſen, als Weiſe's Zureden ihn umſtimmte und zu längerem Bleiben vermochte. In eben dieſem Jahre 1680, am 22ſten Auguſt, verſchied der Churfürſt Johann Georg der Zweite, und während der Trauerzeit mußte die Tonkunſt ſchweigen, doch fand Kuhnau Gelegenheit, bei der Zittauer Rathswahl, auf Weiſe's Veranlaſſung, mit einem unbegleiteten, dem Rathe gewidmeten Motett ſich hören zu laſſen, das ſo großen Beifall fand, daß man ihm die einſtweilige Verwaltung des dortigen Cantorats auftrug, bis Johann Krieger angekommen ſeyn werde, der ſchon früher zu dieſer Stelle berufen worden war. Auch hier erwies ſich der genannte Jacob von Hartig als ſein thätiger Gönner. Er nahm ihn in ſein Haus und an ſeinen Tiſch, ihm blieb Gelegenheit, neben Beſorgung der Obliegenheiten ſeines Amtes auch ſeine anderen Studien fortzuſetzen; außerdem gewann er dadurch ein Anſehnliches, daß er den Tiſchgäſten des Rector Weiſe Unterricht in der franzöſiſchen Sprache ertheilte. Wohlvorbereitet bezog er nun 1682 die Hochſchule zu Leipzig, auch hier wiederum einen Beſchützer und Wohlthäter an dem Dr. Scherzer findend, der ihn hauſ'te und ſpeiſ'te und ſich für ihn um die Organiſtenſtelle an St. Thomas bewarb, die jedoch bereits einem Andern verheißen war, dem vormaligen Capellmeiſter zu Zeitz, Kuhnel. Dieſer ging zwei Jahre ſpäter, 1684, mit Tode ab, und Kuhnau, unterſtützt durch die Fürſprache ſeines Gönners, rühmlichſt bekannt geworden durch eine mehrchörige Muſik, die er ein Jahr zuvor, 1683, während der

Anwesenheit des neuen Churfürsten Johann Georg des Dritten bei der Leipziger Messe aufgeführt hatte, gewann nun diese Stelle, die er 16 Jahre lang bekleidete. Als Tonsetzer ausgezeichnet, erwarb er auch einen Ruf als Rechtsgelehrter, zumal Rechtsanwalt, ja, er ließ im Jahre 1692, in Folge einer churfürstlichen Anordnung, als solchen sich förmlich prüfen und bestellen. Endlich mit dem Schlusse des Jahrhunderts, um 1700, wurde ihm das Cantorat an der Thomasschule zu Theil, dem er bis zu seinem am 25sten Juni 1722 erfolgten Tode vorstand. „Sein Name (sagt Mattheson) kann in allen dreien Stockwerken unserer Ehrenpforte Platz haben; als ein braver Organist, als ein grundgelehrter Mann, als ein großer Musicus, Componist und Chorregent. Fürs erste wüßte ich in allen diesen Stücken zusammen noch seines Gleichen nicht."

Unter Kuhnau's kirchlichen Tonsätzen werden die, bei seinem Vorgänger bereits erschienenen, auf freier Dichtung allein, ohne Schrift- und Liedwort, beruhenden Cantaten schon häufiger; ja, öfter noch als der Bibelspruch mangelt ihnen das geistliche Lied und seine Melodie. Allein gänzlich gebricht ihnen dennoch diese nicht; sie begegnet uns als Motiv fugirter Chöre (Christ lag in Todesbanden, V. 6); in einfacher Harmonie, von den Geigen lebhaft umspielt (Wie schön leuchtet der Morgenstern, V. 3); durch Zwischenspiele, durch Begleitung von Trompeten und Pauken geschmückt (Herzlich lieb hab' ich dich o Herr, V. 3). Die Liebe zu ihr ist dem überwiegenden Gefallen an den Formen des Bühnengesanges hier noch nicht völlig unterlegen, wie bei den Hamburger Tonsetzern und ihren Nachahmern, welche den Choral ganz in den Schatten stellten; eben so hat auch bei Kuhnau, seinen Vorgängern und Nachfolgern, die trocken-eintönige Form der geistlichen Cantate sich nicht festgestellt, bei der in ermüdendem Einerlei Alles stets an derselben Stelle wiederkehrt. So beginnt eine Pfingstcantate Kuhnau's zwar in herkömmlicher Weise mit einem Schriftspruche (aus dem 118ten Psalm): „Schmücket das Fest mit Maien bis an die Hörner des Altars", allein dieser bleibt nicht der einzige; eine ganze Reihe kurzer Sprüche aus dem Hohen Liede, umkränzt von kurzen Arien, bereitet das gewichtige Schriftwort vor: „Daran erkennen wir, daß wir in ihm bleiben" ꝛc., und so werden wir endlich hingeleitet zu dem Gebete um die belebende Flamme der Liebe in der dritten Strophe des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" ꝛc. Bei einer im Ganzen tadellosen, auch durch Mannichfaltigkeit ausgezeichneten Anlage dieser Kirchenmusiken fehlt es freilich der Dichtung im Einzelnen nicht an Geschmacklosigkeiten; wie, wenn in Kuhnau's Ostermusik (1693) nach der ersten Strophe des lutherischen Liedes: „Christ lag in Todesbanden" ein Chor sich hören läßt mit den Worten:

Alleluja, es ist Victoria!
Des Todes Stachel ist zerbrochen,
Des Satans Gurgel abgestochen ꝛc.

Es bleibt nur zu bedauern, daß so Weniges von diesem hochgerühmten Tonsetzer sich erhalten hat, und dieses Wenige nicht ausreicht, die hohe Meinung seiner Zeitgenossen über ihn völlig zu rechtfertigen. Nur 7 deutsche und 2 lateinische Cantaten hat die K. Bibliothek zu Berlin an geistlichen Gesangswerken Kuhnau's aus Forkels Sammlung überkommen, und auf diese allein vermochte ich das über ihn ausgesprochene Urtheil zu gründen.

Die Cantoren Leipzigs, wiewohl keineswegs unberührt von der mit Verbreitung der Oper angebahnten Umwälzung der geistlichen Tonkunst, waren doch Pfleger des Keimes geblieben, aus dem

die Geſtalt des evangeliſchen Kirchengeſanges allgemach ſich entfaltet hatte, der Weiſe des geiſtlichen Liedes; ſo gewann denn ihr größerer Nachfolger, Johann Sebaſtian Bach, einen für ſeine Schöpfungen wohl zubereiteten Boden. Wie nun er, wie ſeine Nachfolger, bis zu Ende des Jahrhunderts dieſen Boden bearbeitet, was ſie auf ihm gezeitigt, davon haben wir in dem zweiten Buche des gegenwärtigen Werkes nach unſerem Wiſſen und Vermögen Rechenſchaft abzulegen verſucht, und verweiſen auf die daſelbſt gegebene, ausführliche Darſtellung.

Von Kuhnau können wir jedoch nicht ſcheiden, ohne zuvor noch eines ſeiner Werke zu gedenken, das, indem es einen Verſuch macht, die Darſtellungskraft des reinen Tones, ohne allen Verein mit dem Worte, zu bewähren, durch die beſtimmt umgrenzten einzelnen Aufgaben die es ſich ſtellt, wenn auch nicht unmittelbar an kirchliche Tonkunſt ſich knüpft, doch auf Behandlung heiliger Gegenſtände gerichtet, und von dieſem Geſichtspunkte aus dem gegenwärtigen Werke nicht fremd iſt. Man wird die Beziehung nicht verkennen, in welche der Meiſter, zumal durch ſeine Vorrede, die wir in gedrängtem Auszuge mittheilen, zu Jacob Hintze tritt; er eilt dieſem um manchen Schritt voraus, ſo wenig er auch für ſeine, häuslicher Ergötzung allein beſtimmten Darſtellungen, die Aufnahme in die Kirche in Anſpruch zu nehmen ſucht, wie dieſer für die reine Inſtrumentalmuſik im Allgemeinen es gethan hat.

Es iſt ein bloßes Clavierwerk, von dem wir reden, das den Titel führt: „Muſicaliſche Vorſtellung einiger bibliſchen Hiſtorien, In 6 Sonaten, Auf dem Claviere zu ſpielen, Allen Liebhabern zum Vergnügen verſuchet von Johann Kuhnauen. [Leipzig, Gedruckt bei Immanuel Tietzen, Anno MDCC.] Der Widmung an Heinrich Chriſtoph Hammermüller, Sachſen-Gothaiſchen Amtmann zu Altenburg, geſchrieben zu Leipzig am 30ſten Auguſt 1700, folgt die Vorrede, ohne Tages- noch Jahresangabe. Der Verfaſſer geſteht darin, es ſei mißlich geweſen, ſeinen Sonaten über bibliſche Hiſtorien einen Namen zu geben; es könne ihm damit gehen wie den Advocaten, die auch mit einer zu Recht beſtehenden Klage abgewieſen würden, wenn ſie „das genus actionis nicht richtig exprimiret hätten.“ Er glaube aber, weder etwas „ſeltzames noch ungereimtes“ durch die von ihm angewendeten Namen begangen zu haben. Er habe das Beiſpiel „Frobergers und anderer excellenten Componiſten“ für ſich, welche Batailles, Waſſerfälle, Tombeaux ꝛc. in ihren Sonaten ausgedrückt. Was Redner-, Bildhauer-, Malerei-Kunſt darzuſtellen vermöge, ſei auch die Muſic auszurichten geſchickt; jene freilich anſchaulicher, doch dürfe man auch hierin die Muſic ihres alten Ruhmes nicht berauben, ſo Viele auch daran zweifelten, ſo ſehr dieſe Zweifel durch die „verſchiedenen complexiones“ der Menſchen, durch den wechſelnden „humeur“ der Zuhörer unterſtützt werde. Auch ſcheine es, daß der Muſic erſt, wenn mit dem Worte verbunden — der Vocalmuſik alſo — die rechte durchdringende Kraft beiwohne. „Sonderlich aber habe man aus dem theatraliſchen stylo und denen Opern, die ſowohl eine Geiſtliche als prophan Historie zum themate haben können, zur Genüge wahrgenommen, wie glücklich die Meiſter in der Expression der Affecten und anderer Dinge geweſen ſeyen.“ Wolle man mit der bloßen Inſtrumentalmuſik den gehörigen Affect bewegen, ſo werde es ohne Zweifel was Mehres zu thun ſetzen; „da gehören principia dazu, welche den meiſten Musicis verborgen ſind.“ Der Verfaſſer geht nun über, doch nur daran hinſtreifend, auf die beſondere Kraft der Tonverhältniſſe, und wendet ſich dann „zu der unterſchiedenen Art der expression durch die Muſic.“ Man ſtellet (ſagt er) erſtlich gewiſſe affectus vor, oder ſuchet den Zuhörer ſelbſt zu dem intendirten Affect

zu bewegen. Hernachmals wird was anders aus der Natur oder Kunſt präſentirt. Manches laſſe ſich unmittelbar, ohne Andeutung durch Worte ausdrücken: Geſang der Vögel, des Kuckuks und der Nachtigall, Glockengeläute, Kanonenknall — auch auf einem Inſtrumente das andere, z. B. Trompeten und Pauken auf dem Claviere; „oder, daß man auf eine analogiam zielet, und die muſicaliſchen Sätze alſo einrichtet, daß ſie in aliquo tertio mit der vorgeſtellten Sache ſich vergleichen laſſen", wo es aber der auslegenden Worte bedürfe. „Alſo praesentire ich in der erſten Sonata das Schnarchen und Pochen des Goliaths durch das tiefe, und wegen der Punkte trotzig klingende thema und übrige Gepolter; die Flucht der Philiſter und das Nacheilen durch eine fuga mit geſchwinden Noten, da die Stimmen einander bald nachfolgen; in der dritten den verliebten, vergnügten, und zugleich ein Unglück fürchtenden Bräutigam durch eine anmuthige Melodie nebſt etlichen untermiſchten, etwas frembden Tonis und Clausuln; ingleichen den Betrug Labans durch die Verführung des Gehörs und unvermuthete Fortſchreitung aus einem tono in den andern, welches auch die Italiener inganno heißen; Ingleichen den Zweifel Gideons durch etliche hin und wieder immer eine secunde höher angefangene subjecta, nach Art der ungewiſſen Sänger, welche ihre tonos auf eine ſolche zweifelhafte Weiſe zu ſuchen pflegen; und andere Dinge durch was anders, welches nur per argumentum similitudinis ſich darauf ſchicket. — Was nun endlich die affecten der Traurigkeit und Freude betrifft, ſo laſſen ſich dieſelben durch die Muſic leicht vorſtellen, und ſind eben die Worte dabei nicht nöthig, es ſey denn, daß man ein gewiß Individuum dabei andeuten muß, als wie in dieſen Sonaten geſchehen, damit man z. E. das Lamento eines traurigen Hiskiä nicht etwa vor eines weinenden Petri, klagenden Jeremiä, oder eines andern betrübten Menſchen halten möge" ꝛc. — Die durch Kuhnau dargeſtellten bibliſchen Hiſtorien ſind: der Streit zwiſchen David und Goliath — der von David vermittelſt der Muſic curirte Saul — Jacobs Heirath — der todkranke und wieder geſunde Hiskias — der Heiland Iſraelis, Gideon — Jacobs Tod und Begräbniß. Ohne Beiſpiel war auch vor ihm Tonmalerei keineswegs; er ſelber führt Froberger, den ausgezeichneten Orgelkünſtler, als Vorgänger an, und franzöſiſche wie niederländiſche Tonſetzer des 16ten Jahrhunderts, Gombert, Verdelot, Jeannequin, italieniſche, wie Luca Marenzio und Claudio Monteverde haben vor ihm Ähnliches verſucht. Doch geſchahe es ſelten mit ſolcher Umſtändlichkeit noch in einer Folge durch wortloſe Töne geſchilderter Begebenheiten wie bei ihm; es waren ſtets einfache, in ſich ſelbſtändig entfaltete Bilder, die ſeine Vorgänger boten, Bilder, die in begleitendem Geſange auch des deutenden Wortes nicht ermangelten. Inſofern mag ſein Verſuch wohl ein erſter genannt werden, und wir laſſen dahingeſtellt ſeyn, in wiefern dasjenige, was zumal die Hamburger Tonmeiſter, ſeine Zeitgenoſſen — freilich ſtets unter denſelben Beſchränkungen wie ſeine Vorgänger — verſucht haben, an ſeine Darſtellungen geknüpft werden könne. Wir begnügen uns, auf die Betrachtungen über Tonmalerei zu verweiſen, zu denen Telemann uns durch ſeine geiſtliche Muſiken in gegenwärtigem 3ten Theile Veranlaſſung gab. (S. 204 –209.)

6) Melchior Teſchner.

S. 564. 565.

Die Einſicht des einzelnen Drucks von Valerius Herbergers Liede: „Valet will ich dir geben" mit M. Teſchners Melodie und Tonſatz, verdanke ich ſeitdem der Güte des Herrn Senior Rambach

zu Hamburg. Er beginnt mit einem Gebete, aus den Pſalmen, Propheten und der Litanei zuſammengeſetzt, dem ſodann das Lied folgt. Beides führt die Überſchrift: „Ein andächtiges Gebet, damit die Evangeliſche Bürgerſchaft zur Frawenſtadt Anno 1613 im Herbſt, Gott dem HErrn das Hertz erweichet hat, daß er ſeine ſcharffe Zornruthe vnter welcher bey zwey tauſend Menſchen ſchlaffen ſind gegangen, in Gnaden hat niedergelegt.

So wol ein tröſtlicher Geſang, darinnen ein frommes Hertz dieſer Welt Valet giebt. Beides geſtellet durch VALERIUM HERBERGERUM, Prediger beym Kriplin Chriſti. Über dem Liede ſteht dann noch:

VALET
VALERII HERBERGERI

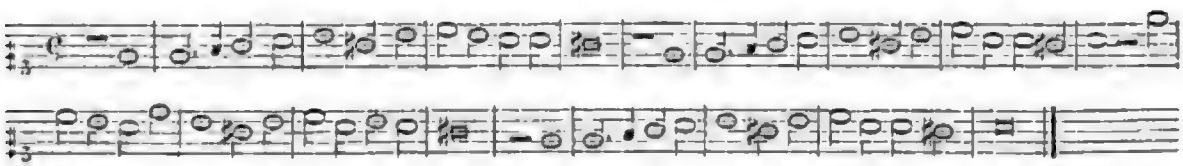
das er der Welt gegeben Anno 1613 im Herbſt, da er alle ſtunden den Tod für Augen geſehen, aber dennoch gnädiglich, vnnd ja ſo wünderlich als die drey Männer im Babyloniſchen Feweroſen erhalten worden.

TE JESU sitio, Terram detestor iniquam,
O coelum salve; munde maligne, VALE.

Hinter dem Liede ſteht mit majusculis:

Perfide Munde vale, Salve Salvator Jesu.

Dann ſchließen ſich zwei fünfſtimmige Tonſätze an: der erſte aus der äoliſchen Tonart, mit der Überſchrift: Prior compositio a 5. Auctore Melchiore Teschnero. (Discantus, Quintus, Altus, Tenor, Bassus) auf folgende Melodie, die ich nicht in kirchlichem Gebrauche gefunden habe:



der zweite, ioniſcher Tonart (S. Nr. 125 der Muſikbeilagen dieſes Theiles) mit der allgemein kirchlich gewordenen Weiſe (für Discantus, Altus, Tenor, Vagans, Bassus) überſchrieben: Posterior compositio, eodem auctore.

Am Schluſſe des Ganzen ſteht: Gedruckt zu Leipzig, durch Lorenz Kober. In verlegung Thomä Schürers. Im Jahr M.DC.XV. (1615).

III. Zum dritten Theile.

1) Georg Friedrich Händel.

(S. 55.)

Über Händels Lehrer, **Friedrich Wilhelm Zachau**, wiſſen wir wenig mehr, als was Gerber (N. L. IV. Col. 624) über ihn berichtet. Er war zu Leipzig am 19ten November 1663 geboren, wo ſein Vater Stadtmuſicus war, ſpäterhin aber ein gleiches Amt in Eilenburg bekleidete. In ſeinem 21ſten Jahre, 1684, erhielt der jüngere Zachau die Stelle als Organiſt an der Liebfrauenkirche zu Halle, die er bis an ſein am 14ten Auguſt 1714 erfolgtes Ende verwaltete. Die Königliche Bibliothek zu Berlin beſitzt nur fünf geiſtliche Cantaten von ihm, die jedoch hinreichen, ihn als tüchtigen Meiſter zu bewähren, als einen derer, die in ihren Kunſtgeſängen die Kirchenweiſe werth halten, ſie auf mannichfache Weiſe ſinnig behandeln. So erſcheint in einer von jenen Cantaten: „Das iſt das ewige Leben" der Schlußchoral: „Wie bin ich doch ſo herzlich froh", (die 7te Strophe des Liedes: Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern) in ſeiner erſten Zeile als dreiſtimmiger, die melodiſchen Grundwendungen derſelben nachahmend verflechtender Satz, und geht in den folgenden über in einfach entfaltenden, von den Geigen lebhaft umſpielten vierſtimmigen Geſang. Auch ein ganzes Kirchenlied finden wir, ohne fremde Einſchaltung, als Kirchencantate von Zachau behandelt, Luthers Weihnachtsgeſang: „Vom Himmel kam der Engel Schaar" zu der bekannteren Weiſe jenes anderen: „Vom Himmel hoch da komm ich her". Den Anfang und Schluß dieſer Cantate belebt ein von 2 Geigen, 3 Violen und Baß, Fagott, 4 Trompeten und Pauken begleiteter vierſtimmiger Satz über dieſe Melodie, in welchem ſie in der Oberſtimme als feſter Geſang erſcheint, während die übrigen Stimmen ihre lebhaften Verflechtungen zum Theil aus ihr ſchöpfen; fließend, angenehm und durchaus würdig gehalten. Die andern Strophen des Liedes lehnen ſich theils an jene Melodie, theils ergehen ſie ſich in unabhängigem, frei erfundenem Geſange für die einzelnen Stimmen, mit Ausſchluß des Altes.

Merkwürdig erſcheint eine Pfingſtmuſik Zachau's, ohne Kirchenmelodie, als eine Art geiſtlichen Drama's gehalten. Sie beginnt mit einer Symphonie, die in das Vorſpiel der folgenden lebhaften Arie dreitheiligen (¾) Taktes für den Tenor übergeht, deſſen Geſang „Ruhe, Friede, Freud' und Wonne" preiſt. Mit ihm tritt der Baß in einer fünfſtimmig, chromatiſch begleiteten Arie, der Vorſchrift nach „Adagiosissimo" vorzutragen, in Gegenſatz. Hier heißt es:

Ach und Weh, welch' ein Jammerſee
Gießt ſich aus in meine Seele,
Abgrund öffne deine Höhle ꝛc.

Darauf läßt ſich dann der Tenor in einer, gleich der erſten, nur baßbegleiteten Arie wieder fröhlich vernehmen, dieſesmal in geradem Takte:

Welt und Hölle mögen trauern,
Ich will dennoch freudig ſeyn ꝛc.

Aber in dieſer Stimmung ſoll er nicht verharren. Ein Chor — als der Höllengeiſter bezeichnet — ſingt ihn an, verklagend:

Sichrer David, freu'ſt du dich?
Weh! was haſt du ſeit der Zeit
Wider deinen Gott begangen ꝛc.

und ſo wird der Tenor, den wir nun David nennen, immer mehr eingeſchüchtert, bis er betet (in einem Recitative) daß die Bäche Belials ihn ſchrecken, daß Gott den Geiſt der Freuden durch den Fall doch nicht aus ſeinem Herzen ſcheiden laſſen möge. Die Hölle wird nun verſcheucht, dem Betenden wird (durch eine Altſtimme) die fröhliche Kunde, daß Jeſus der Freudenmeiſter Gnade in Ewigkeit zu geben bereit ſei. Mit Entzücken empfängt David dieſe Verheißung, er bricht aus in eine Arie (zweiſtimmig, ungeraden [3/4] Taktes, mit lebhaftem Spiele der Geige):

O du werther Freudengeiſt
Sei mir tauſendmal willkommen ꝛc.

Ihr antwortet der Alt, der als himmliſche Stimme erſcheint. Er legt dem Verſöhnten an das Herz, in der Sünden Noth an des Meſſias Blut und Tod zu denken, ungeſchreckt durch die Welt; durch Gottes Gnadenflügel werde der Sünder gedeckt, er könne fröhlich ſeyn, wäre auch die ganze Macht der Hölle gegen ihn aufgewacht, weil ſie dem großen Siegesfürſten zu Füßen liege. Lobpreiſende Chöre, einen Mittelſatz für Alt und Tenor, den Sünder und die tröſtende Stimme der Gnade, umkränzend, ſchließen das Ganze, das uns deutlich an den Tag legt, der Meiſter ſei, gleich ſeinen Zeitgenoſſen, von dem Einfluſſe des Singſpieles nicht unberührt geblieben.

Über Zachau's größeren Schüler, Georg Friedrich Händel, ergeben die Akten der Schloß- und Domkirche zu Halle eine Thatſache, die man nicht ungern hier leſen wird. Von 1698 bis 1702 war Johann Chriſtoph Leporin Organiſt an dieſer Kirche, während Johann Friedrich Fürſt (ſeit 1691) die Stelle des Cantors an derſelben bekleidete. Während der Abweſenheit des Leporin hatte „der studiosus Georg Friedrich Hendel" öfter ſchon „ſeine Vices verſehen, und war ſeiner Geſchicklichkeit halber zu dieſem Amte angerühmt und recommendiret worden." Er erhielt denn auch die Stelle des Organiſten an dieſer Kirche, die er in den Jahren 1702 und 1703 verſahe, wo Johann Kohlhart ſein Nachfolger wurde.

2) Gottfried Auguſt Homilius.

(S. 434.)

Gerber gedenkt in dem erſten Theile ſeines älteren Wörterbuchs (Col. 666) bei Aufzählung der Werke des Homilius unter Nr. 6 eines vierſtimmigen, nur handſchriftlich vorhandenen Choralbuches von dieſem Meiſter, mit 167 Choralſätzen. Als ein nicht überall zugängliches iſt daſſelbe nicht unter den Melodieenbüchern des 18ten Jahrhunderts mit aufgeführt worden, ein kurzer Bericht über daſſelbe

wird indeß hier nicht unwillkommen ſeyn. Es findet ſich in der ſchätzbaren Sammlung des Herrn Organiſten Becker in Leipzig, deſſen Güte ich die Mittheilung deſſelben verdanke. Nicht 167, ſondern 197 vierſtimmig ausgeſetzte Melodieen ſind darin enthalten; bei den phrygiſchen iſt auf die Tonart meiſt Rückſicht genommen, was nicht in gleichem Maaße von den mixolydiſchen zu ſagen iſt. Schwerlich aber haben dieſe Sätze die Beſtimmung gehabt, ein Choralbuch im Sinne anderer des 18ten Jahrhunderts zu bilden. Schon ihre ganz ungeordnete Zuſammenſtellung, ohne erſichtlichen dabei vorwaltenden Grundſatz läßt nach meiner Überzeugung darauf ſchließen, daß ſie zufällig zuſammengekommen ſind. Wahrſcheinlich ſind ſie aus Kirchencantaten des Meiſters zuſammengetragen, was bei einigen unter ihnen (namentlich denen aus der gedruckten Paſſionscantate) urkundlich der Fall iſt. Vielleicht wurden ſie zur Übung der Kreuzſchüler in ein Buch gebracht, denn für den Geſang der Gemeine haben viele in der Oberſtimme eine unverhältnißmäßige Höhe, ſind außerdem auch oft in fremde, einer Gemeine unbequeme Tonarten gebracht, was wiederum auf ihren Zuſammenhang mit einem größeren Ganzen ſchließen läßt, wodurch die jedesmalige Tonhöhe bedingt wurde. Als Eigenthümlichkeit der Stimmführung iſt das, bei formalen Schlüſſen ſehr oft vorkommende Heraufſchlagen aus der großen Terz der Dominante des Grundtons nach deren kleinen Septime im Tenor zu bemerken, das vielleicht durch Homilius beliebt geworden und ſpäter namentlich von Kühnau oft angewendet iſt. Dehnungen in der Hauptſtimme kommen ſelten vor, wohl aber in den Mittelſtimmen. Der dreitheilige Takt iſt nicht vermieden, nur Taktwechſel. So iſt die Melodie: „Eins iſt noth" (Nr. 21) ganz in dreitheiligem Takte gegeben, der für den Abgeſang unbedingt nothwendig war, wenn der dort daktyliſche Fortſchritt nicht durch Meſſung dargeſtellt werden ſollte, da es alsdann nur durch Accentuation im dreitheiligen Takte zu bewirken war.

In eben der Sammlung befindet ſich handſchriftlich ein Buch, 240 Choräle mit vielfach veränderten bezifferten Bäſſen enthaltend. Angeblich rührt dieſes Buch von Kirnberger her, was mit Beſtimmtheit feſtzuſtellen mir nicht gelungen iſt. Wahrſcheinlich iſt es entweder für Lehrzwecke ausgearbeitet oder behufs oft zu verändernden Vortrages bei kirchlichem Orgelſpiel. Wie dem aber auch ſeyn möge, immer bleibt es nicht von dem Geſichtspunkte des Kunſtwerthes zu beurtheilen, wiewohl es anziehend iſt, zu ſehen, wie vielfach die Grundlage einer und derſelben Singweiſe ſich darſtellen läßt.

3) Johann Heinrich Rolle.

(1718—1785.)

Die geiſtlichen Dramen oder Oratorien dieſes ſchätzbaren Tonſetzers haben in unſerer Darſtellung keinen Platz finden können, weil dieſelbe neben dem Gemeinegeſange nur den Kunſtgeſang in der Kirche umfaßt, Rolle's Oratorien aber allein für den Concertſaal beſtimmt waren. Aus eben dieſem Grunde findet man hier auch nicht dieſe Form geiſtlicher Tonkunſt in allen ihren mannichfachen Verzweigungen dargeſtellt, weil dadurch die Grenzen der vorliegenden Aufgabe überſchritten worden wären, obgleich früher der Verfaſſer dieſer Blätter eine ſolche umfaſſendere Darſtellung allerdings verſucht hat, die er künftig vielleicht öffentlich macht.

Dagegen wird man einen kurzen Bericht über die weniger bekannten, der Kirche beſtimmten Tonwerke Rolle's, die ſich im Beſitze der Königl. Bibliothek zu Berlin befinden, hier wohl nicht ungern antreffen.

An Paſſionsmuſiken ſind mehre vorhanden. Der vielleicht älteſten unter ihnen liegt, wie zumeiſt in früherer Zeit, der evangeliſche Bericht über die Leidensgeſchichte (hier nach Lucas) zu Grunde; eine nähere Bezeichnung erhält ſie durch die erſten Worte ihres Anfangschores: „Beſpiegelt euch in Jeſu" ꝛc. Außer den mehrſtimmigen Sätzen der ſogenannten turbae, welche meiſt ſorgfältig ausgeführt, zuweilen auch fugirt ſind, finden wir Chöre der chriſtlichen Kirche und Choräle in ganz einfachem, vierſtimmigem Satze der bibliſchen Erzählung eingeſtreut; zumeiſt jedoch Arien, gewöhnlich von zwei Theilen, in breiter Ausführung, doch mit mäßig angewendeten Sylbendehnungen (ſogenannten Paſſagen). Die arioſen Stellen mit Inſtrumentalbegleitung erſcheinen nicht ausſchließend bei den Reden Jeſu, obgleich allerdings bei den wichtigeren unter ihnen: der Rede des Herrn an die ſchlafenden Jünger, an die Töchter Jeruſalem, wo das Arioſo in begleitetes Recitativ übergeht, bei ſeinen letzten Worten: „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geiſt". Wir finden ſie aber auch bei den Anreden des Knechts und der Magd des Hohenprieſters an Petrus, bei den Spottreden des unbußfertigen Schächers: das Gebet des reuigen hat zwar auch arioſe Form, doch ohne Begleitung. Das Ganze iſt ein achtbares Werk, doch ohne eigenthümliche Auffaſſung und tiefere Bedeutung.

Die anderen Paſſionsmuſiken gleichen im Style den Rolleſchen Oratorien. Die mit dem Choral: „Weinet heil'ge Thränen" (auf die Melodie des 42ſten der franzöſiſchen Pſalmen) beginnende beruht gänzlich auf freier Dichtung und iſt mit Chorälen durchwebt; eben ſo eine andere, mit dem Chorale „O meine Seel' ermuntre dich" (auf die Weiſe: Nun laßt uns den Leib begraben) anhebende, deren Chöre und Choräle nur etwas einfacher gehalten ſind als die in jener. Eine vierte, mit dem Anfangschorale: „Du Hoffnung aller Väter, du deines Zions Held" ꝛc. (auf die Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden) iſt ausgeführter, auch zur Hälfte auf den Vor- und Nachmittagsgottesdienſt vertheilt. Hier begegnet uns eine Fuge: „Gott hat den, der von keiner Sünde wußte, für uns zur Sünde gemacht" ꝛc.; auch iſt es bemerkenswerth, daß hin und wieder aus der freien, dichteriſchen Erzählung Chöre heraustreten, gleich den turbis in den Paſſionen nach Berichten der Evangeliſten. Dieſe Chöre ſind ſorgfältiger und breiter behandelt als die der frommen, theilnehmenden Seelen, welche gewöhnlich arienhaft gehalten ſind.

Die geiſtlichen Cantaten Rolle's haben alle faſt den früher beliebten Zuſchnitt: einen Schriftſpruch; Betrachtungen darüber in begleiteten und unbegleiteten Recitativen; mehr oder minder reich begleitete Arien und einen einfachen Schlußchoral. Auch die Schriftſprüche (Dicta) ſind gewöhnlich arienhaft und kunſtlos gehalten. Mit größerer Sorgfalt ſind die Feſtcantaten gearbeitet; in der Ausführung ſind ſie breiter und kunſtreicher, bei den Schlußchorälen erſcheinen Trompeten und Pauken. In einzelnen kommen auch 4ſtimmige Recitative vor, ſelbſt mit Inſtrumentalzwiſchenſätzen. So in der Cantate: „Gott iſt unſre Zuverſicht und Stärke", deren Chöre ſonſt großentheils nur arienhaft-deklamatoriſch geſetzt ſind. Ein vierſtimmiges Recitativ mit Inſtrumentalzwiſchenſätzen leitet hier den Choral ein „Mit unſrer Macht iſt nichts gethan", zu welcher Strophe des lutheriſchen: „Ein' veſte Burg iſt unſer Gott" der Baß in arioſer Behandlung ſich mit den Worten hören läßt: „Seid ſtille, erkennet daß ich Gott bin, ich will Ehre einlegen unter den Heiden auf Erden, der Herr Zebaoth iſt

mit uns, der Gott Jacobs iſt unſer Schutz" ꝛc. Vor dieſem nur mit Geigen begleiteten Chorale zeichnet der am Schluſſe erſcheinende (Verleih' uns Frieden gnädiglich) durch Anwendung von Trompeten und Pauken ſich aus. Die Beſtimmung dieſer, unter den andern durch ihre Behandlung ſich hervorhebenden Cantate iſt nicht angegeben; vielleicht war ſie für das Reformationsfeſt geſetzt.

An vierſtimmigen Motetten Rolle's iſt je eine in jedem der 5 Theile der Hillerſchen Motettenſammlung enthalten, ſchätzbar wegen der Wahrheit und Innigkeit des darin herrſchenden Gefühles, die das Veraltete einzelner damals zu oft gebrauchter Formen gern überſehen läßt. Außerdem ſind nur handſchriftliche noch in großer Anzahl vorhanden.

Inhaltsverzeichniß.

Erſtes Buch.

Übergewicht des Kunſtgeſanges über den Gemeinegeſang in der evangeliſchen Kirche während der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, und deſſen Folgen.

Einleitung ..... Seite 1

Erſter Abſchnitt. Das Freylinghauſenſche Geſangbuch ..... " 11

Zweiter Abſchnitt. Das deutſche Singſpiel und deſſen Einfluß auf Gemeine- und Kunſtgeſang in der evangeliſchen Kirche ..... " 37

Reinhard Keiſer ..... Seite 53
(ſ. auch S. 128 u. ff.)

J. Mattheſon ..... " 54
(ſ. auch S. 177 u. ff.)

G. F. Händel ..... " 55
(ſ. auch S. 158 u. ff.)

G. Ph. Telemann ..... " 67
(ſ. auch S. 185 u. 508.)

Dritter Abſchnitt. Die Tonarten der neueren Tonkunſt und ihre Bedeutung ..... " 93

Vierter Abſchnitt. Die Meiſter kirchlichen, aus dem dramatiſchen hervorgegangenen Kunſtgeſanges in der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts .... " 127

Reinhard Keiſer ..... Seite 128
(ſ. auch S. 53 u. ff.)

Georg Friedrich Händel ..... " 158
(ſ. auch S. 55 u. ff.)

Johann Mattheſon ..... " 177
(ſ. auch S. 54 u. ff.)

Georg Philipp Telemann ..... " 185
(ſ. auch S. 67, 508 u. ff.)

Carl Heinrich Graun ..... " 233

Gottfried Heinrich Stölzel ..... " 240

Zweites Buch.

Letzte hohe Blüthe des Kunſtgeſanges in der evangeliſchen Kirche, in weſentlichem Zuſammenhange mit dem Gemeinegeſange. Vorübergehende Beſtrebungen für dieſen letzten.

Erſter Abſchnitt. Johann Sebaſtian Bach ..... Seite 256

Johann Chriſtoph Bach ..... Seite 428

Johann Michael Bach ..... " 428

Wilhelm Friedemann Bach ..... " 432

Gottfried Auguſt Homilius ..... " 434

....

Zweiter Abſchnitt. Der Gellertſche Sängerkreis ..... Seite 439

Johann Friedrich Doles ..... Seite 447
(ſ. auch S. 524 u. ff.)
Carl Philipp Emanuel Bach ..... " 456
Johann Joachim Quanz ..... " 467
Johann Adam Hiller ..... " 472
(ſ. auch S. 540 u. ff.)
Johann Chriſtoph Kühnau ..... " 482
(ſ. auch S. 526 u. ff.)
Johann Philipp Kirnberger, Johann Gottfried Schicht, Joſeph Haydn, Ludwig van Beethoven ..... " 483

Dritter Abſchnitt. Die Melodieenbücher des achtzehnten Jahrhunderts ..... " 483

Daniel Vetter ..... Seite 486
Georg Friedrich Kaufmann ..... " 488
Caspar Zollicofer ..... " 489
Johann Georg Chriſtian Störl ..... " 495
Johann Georg Stözel ..... " 497
Juſtin Heinrich Knecht, Johann Friedrich Chriſtmann ..... " 498
Georg Bronner, Chriſtoph Graupner ..... " 502
Georg Philipp Telemann ..... " 508
(ſ. auch S. 67. 185.)
Chriſtian Friedrich Witt ..... " 510
Cornelius Heinrich Dretzel ..... " 512
Johann Balthaſar König ..... " 515
Johann Balthaſar Reimann ..... " 519
Johann Balthaſar Rein ..... " 521
Johann Friedrich Doles ..... " 524
(ſ. auch S. 447 u. ff.)
Johann Chriſtoph Kühnau ..... " 526
(ſ. auch S. 482.)
Johann Friedrich Bierling ..... " 537
Johann Adam Hiller ..... " 540
(ſ. auch Seite 472 u. ff.)
Schlußwort ..... " 548

Erstes Buch.

Übergewicht des Kunſtgeſanges über den Gemeinegeſang in der evangeliſchen Kirche während der erſten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, und deſſen Folgen.

Einleitung.

Wir ſind in dem Fortgange unſerer Darſtellung nunmehr bis zu jenem Zeitpunkte gelangt, mit dem, ihrer allgemeinen Einleitung zufolge, eine vierte Periode des evangeliſchen Kirchengeſanges beginnt. Was wir dort im Allgemeinen von ihr ausſagten, haben wir nunmehr im Einzelnen nachzuweiſen und zu bewähren; das über ſie Ausgeſprochene rufen wir uns deshalb hier in das Gedächtniß zurück. In der großen Anzahl neuer geiſtlicher Weiſen — ſo lautete es dort — die mit Ausgange des 17ten, dem Beginne des 18ten Jahrhunderts, in der ſogenannten pietiſtiſchen Zeit, ſchnell und reichlich entſtanden, war das kirchliche Gepräge allgemach verſchwunden. Nicht beſſer ſind dieſe Weiſen zu bezeichnen, als indem man ſie galante nennt. Denn eines ſolchen Ausdruckes bedient ſich jene Zeit mit Vorliebe, wenn ſie die Trefflichkeit und Zierlichkeit ihrer Gegenwart hervorheben will gegen das ſogenannte Altfränkiſche ihrer Vorgänger, das, und mit ihm den alten Choralgeſang, ſie nur mit Geringſchätzung anzuſehen pflegt. Dieſer Meinung waren freilich nicht die ſogenannten Pietiſten. Mit der Frömmigkeit meinten ſie es zum größeren Theile gründlich und herzlich, ja, mit eigener Aufopferung bethätigten ſie dieſelbe oft in ihrem Leben und Wirken, und wir beſitzen Lieder von ihnen, in denen zumal innere Seelenzuſtände des Chriſten mit Wärme und Tiefe ſich abſpiegeln. Tonkünſtler und Hörer jener Tage fällten jenes herabwürdigende Urtheil über ihre Vorzeit; die neuen und zierlicheren Formen verdrängten die großartigen, mächtigen der Vergangenheit, und weil man jenen gemäß nunmehr empfand, wurden ſie unbewußt die Sprache, in der das Innere ſich kündete.

Es iſt allerdings ein ſeltſames Zuſammentreffen, daß um eben die Zeit, in die wir jetzt treten, eine Zeit, wo eine neue, allgemeine, mächtige Lebensregung in der evangeliſchen Kirche die Geiſter ergriff, zugleich auf dem Kunſtgebiete eine, wenn auch nicht neue, doch für Deutſchland nunmehr erſt bedeutſam werdende Erſcheinung ſich hervorthat, dort heimiſch wurde, den allgemeinſten An-

theil gewann, die hervorragendſten Künſtler beſchäftigte, deren Amt ſie doch vorzugsweiſe auf die Kirche hinwies, und ſo in Berührung brachte, was ſeinem Weſen nach einander am fernſten zu liegen, ja, den Meiſten vollkommen unverträglich zu ſeyn ſchien, die Kirche, und das muſikaliſche Drama. Das Weſen dieſer Erſcheinungen und ihre gegenſeitige Einwirkung auf einander, die neue Geſtaltung, wie des allgemeinen kirchlichen, ſo des geiſtlichen Kunſtgeſanges, die daraus hervorging, wird in dieſem Theile unſerer Darſtellung uns beſchäftigen. Zunächſt auf dieſen einleitenden Blättern, dann in gedrängten Berichten über die eine und andere derſelben, in allgemeinen Betrachtungen über ſie; Beides wird uns dann hinleiten zu näherer Anſchauung der bedeutſamſten einzelnen Gebilde der heiligen Tonkunſt in der evangeliſchen Kirche jener Zeit, und zu deren Urhebern.

Was nun jene neue Lebensregung in der evangeliſchen Kirche betrift, deren wir gedachten, und die aus ihr hervorgegangenen, gewöhnlich mit dem Namen der pietiſtiſchen Wirren bezeichneten Zerwürfniſſe, ſo hatte es damit folgende Bewandniß.

Von jeher war die heilige Schrift, die Urkunde des chriſtlichen Glaubens, auch die Lebensquelle geweſen, aus der die Kirche, in ihrer irdiſchen unvollkommenen Geſtalt dem Irrthume und den Abwegen unterworfen, von denen keine menſchliche Anſtalt ſich gänzlich frei zu erhalten vermag, neue Labung und Erfriſchung geſchöpft hatte. Von dieſer Überzeugung geleitet, traten im Jahre 1686 drei jüngere Lehrer der Gottesgelahrtheit, Auguſt Herrmann Francke, Paul Anton, und Caspar Anton Schade in Leipzig zuſammen und gründeten einen Verein für genaueres Forſchen in der heil. Schrift in den Urſprachen. Bald ſchloſſen ſich auch Studirende an ſie, durch welche die Geſellſchaft wuchs, und unter dem Namen collegium philobiblicum eine äußerlich beſtimmtere Geſtalt und Ordnung empfing. Man begann und beſchloß ſie mit Gebet, als einen gleich frommen wie wiſſenſchaftlichen Verein, eine Übung der Gottſeligkeit nicht minder als gelehrten Forſchens. Philipp Jacob Spener, damals churfürſtlich ſächſiſcher Hofprediger zu Dresden, der in ihr einen langgehegten Wunſch erfüllt ſah und eine ſegensreiche Einwirkung von ihr hoffte, erfreute, ehrte und befeſtigte ſie durch einen Beſuch in dem nächſten Jahre nach ihrer Gründung (1687); und obgleich bald nachher zwei der urſprünglichen Vereinsgenoſſen, Francke und Anton, durch äußeren und inneren Ruf veranlaßt, Leipzig verließen, ſo wurden dennoch die Verſammlungen dadurch nicht unterbrochen, und Schade ſtand ihnen nun allein vor bis zum Jahre 1689. In dieſem kehrte Francke nach Leipzig zurück, mehr als je befeſtigt in der Überzeugung, daß dem trockenen, ſtarren, unerquicklichen Schulwiſſen der Gottesgelehrten ſeiner Zeit gegenüber, eine lebendigere, auf das Innerſte gerichtete Forſchung in den heiligen Büchern, die bis zu ihren erſten Quellen vordringe, an der Zeit ſei. Dadurch allein werde der Grund gelegt werden zu einer durchgreifenden Erneuerung des kirchlichen Lebens, ja, des Lebens überhaupt als eines chriſtlichen, deren Bedürfniß überall ſich rege; die Sehnſucht werde ſich ſtillen nach einer tiefer anregenden, gründlicher erbauenden Geſtalt der öffentlichen Gottesverehrung, nach einem Geſange, in welchem der innere Drang des Herzens kund werde, nach einer Predigt, die mit der lautern Lebensquelle des Evangeliums tränke, die verſtockten Herzen erweiche, die betrübten tröſte, die trägen ermuntere, und Alle zu einem neuen, ſeligen, wahrhaft chriſtlichen Leben erwecke. In dieſem Sinne kündigte er praktiſch-exegetiſche Vorleſungen an, und hielt ſie mit dem größeſten Beifalle. Das bis dahin vernachläſſigte Studium der heiligen Schriften blühte wieder auf; die Magiſter vereinigten ſich mit Francke noch zu beſonderer Leſung der Bibel, und auch dazu wußten die Studirenden Zutritt zu

gewinnen. Der größeste Theil der jungen Theologen wendete ſich den neuen Lehrern zu und vernachläſſigte die Vorleſungen der andern; der wüſte, rohe Ton unter den Studirenden trat nicht allein zurück, ſondern machte ſelbſt einer übertriebenen, in der geſammten äußern Haltung hervortretenden Sittenſtrenge Platz. Man beſeitigte in auffallender Weiſe ältere theologiſche Lehrbücher, verbrannte die in früher gehörten Vorleſungen nachgeſchriebenen Hefte, erregte dadurch Aufmerkſamkeit und Verdacht. Späher wurden ausgeſandt in die neuen Vorleſungen durch Mißwollende, und trugen dieſen Halbverſtandenes, Verkehrtes zu; durch ſie wurde auch der Name **Pietiſten** aufgebracht, eine ſpöttiſche Bezeichnung derer, die, wie man meinte, die Gottesfurcht als Handwerk trieben, über bequemer, äußerer Schauſtellung derſelben die — freilich mühſamere — gründliche gelehrte Ausbildung vernachläſſigten. Geiſtliche eiferten gegen ſie von den Kanzeln; Mißreden, heftige Anklagen, hatten Unterſuchungen zur Folge, die, wenn gleich von rühmlichem Ausgange für die Angeſchuldigten, denſelben doch nicht geringe Hemmung und empfindlichen Verdruß bereiteten. Über dieſen Wirren verlor die Hochſchule zu Leipzig einen ihrer vorzüglichſten Lehrer, den Dr. Chriſtian Thomaſius; ein von ihm für Francke ertheiltes rechtliches Bedenken verſchlimmerte nur ſein übles Verhältniß zu den von ihm in Schriften und Vorleſungen oft ſcharf gegeißelten Leipziger Gottesgelehrten, und er ſah noch 1689 ſich genöthigt, der ihm drohenden Verhaftung durch die Flucht in das benachbarte Brandenburgiſche ſich zu entziehen. Es waren vornehmlich Johann Benedict Carpzov und Valentin Alberti zu Leipzig, von denen dieſe Schritte ausgingen; die neue Art der Schriftforſchung hatte ihre bisherige Wirkſamkeit gelähmt, ihre Erwerbsquellen verſtopft; auf doppelte Weiſe durch die ſogenannten Pietiſten verletzt, traten ſie als deren heftigſte Gegner auf und reizten auch Andere, ſich denſelben entgegen zu ſtellen. Spener, der einzige vielleicht, der als Vermittler hätte eintreten können, hatte eben damals ſeinen Einfluß eingebüßt. Bei Gelegenheit des Bußtages 1689 hatte er ſich bewogen gefunden, dem damaligen Churfürſten von Sachſen, Johann Georg III., beſcheidene, aber ernſte Vorſtellungen zu machen über den Zuſtand ſeines Gemüthes und Lebens, und war dadurch, wohl nicht ohne Mitwirken fremder Einflüſterungen, in Ungnade gekommen. Seine Warnungen vor der Herrſchaft des ſtarren Begriffes, der damals die ſächſiſchen Gottesgelehrten, zumal auf den Hochſchulen Leipzigs und Wittenbergs unterlagen, ſein ſtetes Hinweiſen auf gründliche Schriftforſchung, auf eine das geſammte Leben durchdringende Frömmigkeit, hatte ihn mit jenen in Widerſtreit gebracht, und der am Hofe fortan Einflußloſe wurde nun ſelber zur Zielſcheibe ihrer erbitterten Angriffe.

Ein Jahr ſpäter (1690) wurde Francke nach Erfurt berufen und folgte dieſer Aufforderung. Schade, bei deſſen früherer Abweſenheit ſchon in ſeinem Sinne ununterbrochen thätig, ſetzte auch jetzt die bibliſchen Vorleſungen in deutſcher Sprache fort, und ſelbſt Bürger Leipzigs, dadurch angeregt, fanden nun in größerer Zahl bei denſelben ſich ein. Mißdeutung und Aufſehen befürchtend, ermahnte er ſie, davon zurückzubleiben, jedoch vergebens; er fand ſich deshalb bewogen, ſie zu ſchließen. Aber fortgeſetzte Beſchäftigung mit der heil. Schrift war, je länger je mehr, allgemeines Bedürfniß geworden, und ſchmerzlich empfanden die Bürger die Entbehrung der bisherigen Leitung durch einen gleich frommen als kundigen Gottesgelehrten. Sie vereinigten ſich indeß zu häuslichen Erbauungen an den Sonntagen; aber da man von dieſen befürchtete, ſie möchten zu willkührlichen, ſchwärmeriſchen, kirchenverderblichen Auslegungen der Schrift führen, ſo wurden ſie von Dresden aus bei Gefängnißſtrafe unterſagt, und auf den Grund einer von den Leipziger Gottesgelehrten und Predigern dort eingereichten

Anklage gegen die ſogenannten Pietiſten eine neue Unterſuchung angeordnet, die jedoch zu keinem Ergebniſſe von Bedeutung führte. Denn ein Bürger, auf deſſen Berichte die weſentlichſten Anklagepunkte ſich gründen ſollten, war nicht auszumitteln, und dieſe konnten deshalb nicht wirkſam unterſtützt werden. Man begnügte ſich damit, vor demjenigen zu warnen, was man nun ſchon allgemein Pietismus nannte, Verſammlungen in dieſem Sinne bei harter Strafe zu verbieten, Geiſtliche, die ihm anzuhängen verdächtig waren, von Beförderungen, Studirende von Unterſtützungen auszuſchließen, um auf dieſem Wege eine ſo verderbliche Krankheit — denn dafür ſah man jene frommen Regungen an — möglichſt zu heilen und die Kirche fernerhin vor ihr zu bewahren. Schade fand dadurch in ſeiner ferneren Thätigkeit ſich gänzlich gelähmt, und gern nahm er nunmehr, 1691, einen Ruf nach Berlin an als Diakonus an der dortigen Hauptkirche zu St. Nicolai; Spener war ihm als Propſt dahin ſchon mehrere Monate früher vorangegangen.

Leipzig hatte nach Schade's Entfernung aufgehört der Heerd der pietiſtiſchen Wirren zu ſeyn; heftiger entbrannten ſie nun in Erfurt, wohin Francke berufen worden war; durch ihn veranlaßt zwar, jedoch nicht verſchuldet, denn ſein ganzes Streben und Wirken war jederzeit auf Erweckung lauterer, thätiger Gottesfurcht allein gerichtet. Seine eindringlichen, auf die heilige Schrift gegründeten Predigten fanden zu Erfurt den allgemeinſten Anklang, ſelbſt Katholiken, unter der gemiſchten Bevölkerung dieſer Stadt, ſtrömten in ſeine Kirche; es erfolgten Übertritte, von der katholiſchen Geiſtlichkeit mißfällig und grollend angeſehen. Joachim Juſtus Breithaupt, ein Schüler Speners, damals Senior des lutheriſchen Miniſteriums in Erfurt, gleich ihm ein begabter und beliebter Kanzelredner, trat auf ſeine Seite; von Beiden wurden ihre Predigten in häuslichen Verſammlungen wiederholt. Die eifrigen frommen Bemühungen dieſer ausgezeichneten Männer verſammelten einen zahlreichen Kreis von Zuhörern um ſie, während die Kirchen der übrigen Prediger ſich leerten, und ſo wurde die lutheriſche nicht minder als die katholiſche Geiſtlichkeit gegen ſie erbittert, beide aber veranlaßt, gegen ſie gemeinſchaftliche Sache zu machen. Die alten Anklagen wegen des Pietismus erneuerten ſich, und dieſes Wort mußte ſich nun ſchon dazu hergeben, in dem Sinne als Sektenſtifterei gebraucht zu werden; es ergingen ſtrenge Edikte gegen die Conventikel und die als neue ketzeriſche Sekte dargeſtellten Pietiſten; endlich verordnete ein churfürſtlicher Befehl von Mainz aus die Abſetzung Francke's, als Hauptes und Anſtifters dieſer verderblichen Rotte. Vergebens verwandte ſeine ihm innigſt anhängende Gemeine ſich für ihn, er mußte am 27ſten September 1691 aus Erfurt weichen. Aber nicht lange darauf fand er eine neue und dauernde Heimath in Halle, dem Orte ſeiner ſpäteren ſegensreichen Wirkſamkeit. Hierher wurde er berufen als Paſtor in Glaucha mit der Ausſicht auf die Lehrſtelle für morgenländiſche Sprachen bei der daſelbſt zu errichtenden Hochſchule, die bald darauf durch Chriſtian Thomaſius' eifrige Bemühungen in das Leben trat. Hier traf er um weniges ſpäter mit zwei früheren gleichgeſinnten lieben Genoſſen zuſammen, Breithaupt und Anton, beide als Lehrer der Gottesgelahrtheit dahin berufen. Ein Lehrverein für dieſe Wiſſenſchaft bildete ſich nunmehr zu Halle im Sinne Speners. Erbauliche, auf das Leben gerichtete Auslegung der heiligen Schrift, damit im Einklange ſtehende Predigt, Übungen der Gottſeligkeit in beſonderen Verſammlungen, gingen Hand in Hand; ein neuer Anwuchs ſittenſtrenger, ernſter junger Gottesgelehrten frommen kirchlichen Sinnes erblühte durch die emſige Geſchäftigkeit ſolcher Lehrer, und durch Chriſtian Thomaſius wurde eine Denk-, Lehr- und Schreibfreiheit befördert, die früher ohne Beiſpiel geweſen war. Von Anfechtungen freilich blieben

Francke und ſeine Gefährten, ihrer günſtigen äußerlichen Lage ungeachtet, dennoch nicht vollkommen frei. Die Geiſtlichen Halle's, der Domprediger Schrader, der Magiſter Roth an ihrer Spitze, eiferten heftig gegen die Richtung Francke's und der Seinigen, zumal gegen die von ihm gehaltenen Abendbetſtunden, die ſie als Pflanzſchule des Pietismus oder, was ihnen gleichgalt, der Irrgläubigkeit und Scheinheiligkeit bezeichneten, wobei ihnen manche ſchwärmeriſche Übertreibung Erweckter ſcheinbar zur Seite ſtand. Allein um 1692 wurde durch Seckendorf, der zum Kanzler der neuen Hochſchule beſtimmt war, der Friede vermittelt und durch Schraders Ruf nach Dresden, Roths nach Leipzig, äußerlich mehr befeſtigt; um 1700 trat als neuer Vermittler der Generalſuperintendent Fiſcher aus Riga auf, damals in Deutſchland anweſend, und die Wirkſamkeit jener frommen Männer blieb, dem Weſentlichen nach, fortan ungeſtört, wenn auch nicht ungetrübt. Von nun an ſtanden Hallenſer und Wittenberger auf dem Gebiete der Gottesgelahrtheit entſchieden einander gegenüber; jene als Pietiſten, Spenerianer bezeichnet, dieſe als Orthodoxe, Rechtgläubige.

Es kann die Abſicht nicht ſeyn, an dieſem Orte, wo uns eine ganz andere Aufgabe geſtellt iſt, die lange noch in das achtzehnte Jahrhundert hinein fortdauernden pietiſtiſchen Wirren weiter zu verfolgen. Einzelnen dabei betheiligten Männern ſind wir bereits in dem zweiten Theile dieſes Werkes begegnet, Neuß, Dreſe und Andern, und verweiſen auf das über ſie Berichtete. Hier genüge die Bemerkung, daß jene Wirren zunächſt über das nördliche Deutſchland ſich ausdehnten, öſtlich hin bis in Preußen, weſtlich bis nach Hamburg; daß ſie Nieder- und Oberſachſen, Heſſen und Thüringen in Flammen ſetzten und überall aufglühten, wohin die an ſich edle, reine und heilſame Regung ſich verbreitete, die man Pietismus nannte. Mit Ungunſt, ja, mit bitterem Haſſe und Verfolgen begegnete ihr von Außen her die verſchiedenartigſte Geſinnung. Bald nur redliches, aber beſchränktes, hartnäckiges Anhangen am Gewohnten, bald aber auch fleiſchliche Geſinnung, welche herkömmlicher Vortheile durch eine neue Ordnung der Dinge beraubt zu werden beſorgte, oder ſie bereits ſich entzogen ſah; geiſtlicher Hochmuth, ſtolz auf mühſam erworbene Vorzüge und den Genuß dadurch wohlbegründeten Anſehens, der es unwillig abwies, durch geringer Geſtellte, ja Ungelehrte, ſich meiſtern zu laſſen. Aber auch ſie ſelber erhielt ſich im Innern nicht rein, und menſchlicher Gebrechlichkeit unterliegend, hat ſie an mannichfachen Ausartungen gekrankt. Häufig iſt es der Fall geweſen, daß, wo eine fromme Erweckung ſich allgemeiner verbreitet, auch einzelne übertriebene, phantaſtiſche Erſcheinungen hervortreten: Geſichte, Entzückungen, beſondere, angeblich göttliche Offenbarungen, zumal bei Frauen. Paarten ſich dergleichen mit Jugend und Schönheit, Anmuth und Unſchuld, wie es in den Tagen, von denen wir reden, der Fall war bei jener edlen Roſamunde Julia von der Aſſeburg, die ſeit früher Jugend ſchon, und namentlich während des Gebetes, wunderbarer Geſichte gewürdigt worden zu ſeyn behauptete, Erſcheinungen des Heilandes neben Anfechtungen des Satans, geheimer und großer Offenbarungen Gottes über den künftigen herrlichen Zuſtand der Kirche und das tauſendjährige Reich, ſo konnte es nicht fehlen, daß empfängliche, ſchwärmeriſch geſinnte Männer unter den Geiſtlichen, bei allem lebendigen Eifer für wahres Chriſtenthum, durch das wunderbar Anziehende, Geheimnißvolle, Unlösbare ſolcher Erſcheinungen verlockt, und zu Ausbildung mannichfachen Wahnglaubens verleitet wurden. So Johann Wilhelm Peterſen, Superintendent zu Lüneburg, der (1692) darüber ſein Amt verlor, aber nicht müde, ſeine eigenthümlichen Anſichten ferner zu verfolgen und zu verbreiten, zu mancherlei Streitigkeiten und Ärgerniſſen Veranlaſſung gab. Ein roherer Sinn hielt ſich an die ſelt-

ſamen ekſtatiſchen Zuſtände der ſogenannten Erfurter Lieſe, der Quedlinburger Magdalena, der Blutſchwitzerin Anna Eva Jacob, ihren Geſichten und Weiſſagungen; auch traten Betrügerinnen auf, die Leichtgläubigkeit auszubeuten und ſich vorübergehend einen Namen zu machen, wie die falſche Prophetin und Geſichteſeherin Regina Bader im Würtemberger Lande. Aus der Vergötterung ſolcher Erſcheinungen, dem Aufnehmen verzückter Äußerungen als himmliſcher Weisheit, als ächter Offenbarung göttlichen Willens, entſpann ſich nur zu leicht ein Überdruß an der ſchlichten Verkündigung des heiligen Wortes in der Kirche, eine Geringachtung des Predigtamtes, ſelbſt ein Losſagen von den Sacramenten, in bedenklichſter Ausartung; den Feinden und Widerſachern nur zu willkommen, um die ihnen verhaßte Richtung der ſogenannten Pietiſten zu verdächtigen, die in ihrer Grundlage weit entfernt war, dergleichen Verirrungen zu begünſtigen. Ihren Geiſt, ihren Sinn erkennen wir am ſicherſten in dem Wirken und Bilden der frommen Schaar Gleichgeſinnter, die man mit dieſem Namen bezeichnete; des Herren Wort: „an ihren Früchten werdet ihr ſie erkennen", bewährt ſich an ihren Häuptern auf das lebendigſte; das zwiſchen der edlen Saat aufgewucherte Unkraut haben wir mit dieſer nicht zu verwechſeln. In ihren Liedern haucht ſich ihre Seele aus, denn die Gabe der Dichtung war den meiſten unter ihnen verliehen; in ihren Liedern, weil ſie wahrhaft erlebte, nicht erſonnene oder erdichtete waren. Was Francke, der milde und glaubensſtarke, in feſtem Gottvertrauen geſchaffen und geleiſtet, dürfen wir nicht erſt berichten, weil ein Jeder es weiß; wie kräftig ſpiegelt der Sinn, in welchem es geſchah, ſich ab in ſeinem Liede über den 62ſten Pſalm:

— du biſt mein Fels auf Erden,
Da ich ſtill und ſicher leb';
Deine Hülfe muß mir werden,
So ich mich dir übergeb'.
Dein Schutz iſt mein Trutz alleine
Gegen Sünde, Noth und Tod;
Denn mein Leiden iſt das deine,
Weil ich dein bin, o mein Gott!

Wie tief empfunden ſpricht ſich aus das ängſtliche Sehnen der Creatur nach Erlöſung in jenen Strophen Gottfried Arnolds:

Wir verlangen keine Ruhe
Für das Fleiſch in Ewigkeit!
Wie du's nöthig findſt, ſo thue
Noch vor unſrer Abſchiedszeit.
Aber unſer Geiſt der bindet
Dich im Glauben, läßt dich nicht,
Bis er die Erlöſung findet,
Da ihm Zeit und Maaß gebricht!

Herrſcher, herrſche! Sieger, ſiege!
König, brauch' dein Regiment!
Führe deines Reiches Kriege,
Mach' der Sclaverei ein End'!
Laß doch aus der Grub' die Seelen
Durch des neuen Bundes Blut,
Laß uns länger nicht ſo quälen,
Denn du meinſt's mit uns ja gut.

und wärmer noch:

Drum, o Schlangentreter, eile!
Führ' des Todes Urtheil aus,
Brich entzwei des Mörders Pfeile,
Wirf den Drachen ganz hinaus!
Ach, laß ſich dein neues, erſtandenes Leben
In unſer verblichenes Bildniß eingeben;
Erzeig' dich verkläret und herrlich noch hier,
Und bringe dein neues Geſchöpfe herfür!

Ein Schüler Speners, hatte Arnold früher ſchon mit Unwillen die ihn umgebende Zerrüttung des chriſtlichen Lebens betrachtet, und mit Vorliebe auf den Zuſtand der erſten chriſtlichen Kirche hingeſchaut, der Betrachtung des lebendigen Glaubens, der reinen Sitten, der innigen Liebe ihrer Glieder ſich hingegeben, ſie als Gegenſtand einer mit großer Gelehrſamkeit und Begeiſterung ausgeführten Darſtellung gewählt. Angefochten deshalb von den Strenggläubigen, weil er das Weſen des Chriſtenthums in die Liebe geſetzt habe und nicht in den reinen Glauben; immer mehr die Überzeugung in ſich befeſtigend, wie wenig dieſe ſeine Gegner bisher für die Beförderung lebendigen Chriſtenthums gethan, ja, wie ſie durch Herrſchſucht, Formelkram, ungeiſtliches Weſen, es verdrängt, jede tiefere Regung deſſelben erſtickt hätten, entſtand ihm endlich jenes merkwürdige Werk, die Kirchen- und Ketzerhiſtorie, eine herbe Anklage gegen die herrſchende Geiſtlichkeit aller Jahrhunderte, welche die frömmſten und geiſtvollſten Chriſten mit einem gehäſſigen Namen gebrandmarkt, ſie unverdienter Weiſe dem Abſcheu ihrer Gegenwart wie der Folgezeit preisgegeben habe. Freilich verfiel er ſelber ſo in die Partheilichkeit, die er ſeinen Gegnern vorwarf, allein er öffnete doch das Auge für ein richtigeres Urtheil über die Entfaltung des innern eigenthümlichen Lebens der chriſtlichen Kirche, und zündete der Geſchichtforſchung ein neues Licht an; wer ihn ſchelten möchte wegen Leidenſchaft und Übertreibung, dem wird er in ſeinen Liedern, aus denen die Kämpfe ſeiner Seele hervorgehen, in reinerem Glanze erſcheinen, zumal aber in jenen andern, aus denen das Bewußtſeyn inniger Einigung mit ſeinem Erlöſer hell hervorleuchtet:

Ich geh und ſteh, ſo biſt du mein Begleiter,
Du machſt vor mir die Finſterniſſe heiter,
Daß ich in deinem Licht das Licht erſeh!
Deß dank ich dir, du reine Lebensquelle ꝛc.

und ſpäter:

Ich ſterbe nicht, nein, ſondern ich werd' leben,
Und deine Werk' verkündigen daneben,
Ich glaub' an dich und komm' nicht ins Gericht;
Und weil du haſt den Tod ſchon längſt verſchlungen,
So bin ich gleichfalls auch zum Leben durchgedrungen,
Ich leb', und glaub' an dich, mein Licht,
Ich ſterbe nicht!

Der Kampf des Unglaubens mit dem Glauben, das innige Gebet einer geängſteten Seele um innern Frieden, wie tritt Beides ſo anſchaulich hervor in dem ſchönen Liede einer frommen Dichterin, Henriette Catharina von Gersdorf:

Wenn ich mein Herz mit deinem Wort will ſtillen,
Und halte mit viel Thränen mir
Die ſüße Schrift von deines Vaters Willen
Und meines Jeſu Leiden für,
Iſt's, als ob ich Mährlein hörte
Finde keinen Glaubensſaft,
Und was vor mein Herze nährte,
Giebt mir jetzund keine Kraft!

und dann:

Du kannſt ja, Gott, die Todten auferwecken,
Wie ſollt' dir denn unmöglich ſeyn
Des Glaubens Licht auch wieder anzuſtecken
Und ein neu Herz zu geben ein;
Das ſich wieder zu dir kehre,
Treulich und ohn' Heuchelei,
Ohne Zweifelmuth dich ehre
Und ſich laſſe deiner Treu!

Du kannſt, mein Heil, und mußt mein Zagen enden,
Dein' eigne Ehre will's von dir;
Ich bin ja dein und ſteh in deinen Händen,
Was hülf dein ſchmerzlich Leiden mir,
Wenn du mich wollt'ſt fallen laſſen,
Weil ich Glaubenskranker nicht
Dich getroſt und feſt kann faſſen,
Weil mein Herze mit mir ficht.

Iſt aber der Chriſt hindurchgedrungen durch dieſe Kämpfe, iſt das innere wahrhaftige Leben in ſeinem Erlöſer ihm aufgegangen, wie herrlich glänzt es da, wenn auch verborgen vor der Welt!

Er unterliegt, gleich Andern, den Bedürfniſſen der menſchlichen Natur und ihren Gebrechen, erſcheint als nichts Sonderliches ihnen gegenüber, aber was erſchließt ſich nicht dem, der in ſein Inneres, in das ſeiner Brüder zu ſchauen vermag!

Sie wandeln auf Erden und leben im Himmel,
Sie bleiben ohnmächtig und ſchützen die Welt!
Sie ſchmecken den Frieden bei allem Getümmel,
Sie kriegen, die ärmſten, was ihnen gefällt!
Sie ſtehen in Leiden, ſie bleiben in Freuden,
Sie ſcheinen ertödtet den äußeren Sinnen
Und führen das Leben des Glaubens von Innen!

So ſingt uns Chriſtian Friedrich Richter, der in noch jungen Jahren der Welt entrückte Arzt des Francke'ſchen Waiſenhauſes, der, dem Johann Angelus innerlich verwandt, öfter auch, gleich dieſem, im Tone der Verzückung redet:

Die lieblichen Blicke, die Jeſus mir giebt,
Die machen mir Schmerzen und dringen zum Herzen,
Daß ich mich nun gänzlich in Jeſum verliebt!
Drum iſt auch mein Geiſt ganz aus mir gereiſt
Und ſuchet nur dich, o Jeſu, mein Ich!

Die ſtrahlenden Augen die zünden mich an,
Mein Herze bekennet, das lichterloh brennet,
Daß ſolches das Feuer der Liebe gethan.
Es flammet mein Muth mit himmliſcher Gluth,
Drum ſtirbet dahin mein irdiſcher Sinn!

Lieder von allen dieſen Arten, aus der Geſinnung hervorgegangen, die wir als die vorwaltende der Genoſſen des frommen Kreiſes kennen lernten, der uns eben beſchäftigt, vereinigte Freylinghauſen, Auguſt Herrmann Francke's Eidam, in eine Sammlung; aus ihnen, aus Geſängen gleichgeſinnter geiſtlicher Dichter der nächſt vergangenen Zeit, aus andern, die als bleibendes Eigenthum der evangeliſchen Kirche durch damals faſt zwei Jahrhunderte ſich bewährt hatten, einen reichen und mannichfaltigen Kranz flechtend und ihnen meiſt neue Singweiſen geſellend, eben die, auf welche wir im Eingange dieſer einleitenden Blätter wiederholt hingedeutet haben. Bei dieſer Sammlung und zumal den Melodieen, welche ſie bietet, werden wir zunächſt verweilen. Da wir aber die Geſtalt, in der dieſe erſcheinen, in nahe Beziehung bringen mit der neuen, weltlichen Stätte für die Tonkunſt, die an der Seite der Kirche, bisher deren vornehmſter Pflegerin, um eben jene Zeit ſich gründete in der Nähe von Halle, von wo jenes geiſtliche Geſangbuch ausging, ſo wird ſodann auch dieſe, die deutſche Oper, für eine Weile unſre Aufmerkſamkeit auf ſich richten, ſoweit unſere gegenwärtige Aufgabe es erheiſcht.

Unerwartet wird Manchem der wiederholte Ausspruch erscheinen, daß eine solche Beziehung, ja, eine nahe, stattgefunden habe. Schon in dem vorangehenden Theile dieses Werkes haben wir darauf hingewiesen*), eine bestimmtere Behauptung darf daher an dieser Stelle nicht überraschen. Jenes Schauspiel war freilich von einem gesetzesstrengen Geistlichen als ein Werk der Finsterniß früher schon angefochten, hatte aber an einem andern einen gewandten Vertheidiger gefunden, es gehörte also nicht unter die von der Kirche unbedingt verworfenen Dinge. Der sogenannte Pietismus, und die daraus hervorgegangene größere Sittenstrenge schloß in der Folge allerdings manches bisher für ungefährlich und zulässig Gehaltene von dem Kreise des Erlaubten aus. Die sogenannten Mitteldinge — sinnliche Vergnügen und Ergötzlichkeiten, als Tanzen, Spielen, Gastgebote, Moden, Scherzreden, Aufführung und Besuchen der Schauspiele — wurden Gegenstände bald heilsamen, bald engherzig beschränkten Eifers. Speners ernster Sinn rügte mild, aber mit Nachdruck, die verbotene Weltliebe; er wünschte jene christliche Gesinnung in den Herzen erweckt zu sehen, durch welche falsches Gelüste gedämpft, das Unerlaubte auch ohne zwingendes Gebot unmittelbar ausgeschlossen bliebe. Was aber die Schauspiele betraf, so wußte er selber nicht auszuführen, daß sie an sich für sündlich zu erachten seien, wiewohl die Art, in der sie insgemein gehalten würden, sie meist in solchem Lichte erscheinen lasse. Etwas Gründlicheres konnte er gegen sie nicht geltend machen, als den Verlust der edlen Zeit, die Besserem gewidmet seyn sollte, die Gelegenheit zum Bösen, den betrübten Zustand der Gegenwart, der auch in erlaubter Ergötzung billiges Maaß zu halten erinnere. War es nun, wie wir gesehen haben, der evangelischen Kirche von Anbeginn eigen, in Dichtung und Gesang den weltlichen Sinn mit seinen eigenen Waffen zu bestreiten, gaben uns, seit der Mitte des vorangehenden Jahrhunderts, Neukranz, Mauritius Cramer, Neuß und Andere davon Beispiele, so würde es uns nicht befremden können, wenn es auch um die Zeit einer so tief greifenden kirchlichen Bewegung mit Absicht geschehen wäre; wenn man das Anziehendste Desjenigen, gegen dessen Erlaubtseyn doch immer Bedenken stattfanden, wiewohl man es nicht geradehin zu verwerfen wagte, durch eine edlere Bestimmung über allen Zweifel hinweg zu heben gesucht hätte. Darüber sprechen indeß die Vorreden zu Freylinghausens Gesangbuche sich nicht aus, wir dürfen daher auch nicht behaupten, daß sein Herausgeber den Singspielen jener Zeit Melodieen geradehin entlehnt habe, um sie geistlichen Liedern anzupassen. Doch könnte jenes Stillschweigen einen ähnlichen Grund haben als das Mauritius' Cramers über die ursprüngliche Bestimmung der einzelnen von ihm gegebenen Singweisen, es möchte nur ein noch weiter gehendes seyn, das selbst einer Andeutung des beobachteten Verfahrens sich hätte enthalten wollen. Wir lassen es für jetzt dahin gestellt seyn und schließen diesen Eingang mit einer allgemeinen Betrachtung.

Aus der gewaltigen geistigen Anregung, welche die kirchlichen Bewegungen im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts hervorbrachten, ging als schöne Blüthe das deutsche geistliche Lied hervor, in gleichem Maaße Volks- als Kirchengesang. Schon der Kunstgesang der alten Kirche hatte der Volksweise seine belebende Grundlage verdankt; darf es Wunder nehmen, daß der neue Kirchengesang der Gemeine sich an sie lehnte, von ihr empfing, in tieferem Sinne sie ausgestaltete?

Die Gabe des Sängers war im 17ten Jahrhunderte von dem Volke, der Gemeine, übergegangen auf die fachmäßigen Musiker, der Volksgesang war verdrängt worden von dem Gesellschafts-

*) Th. II. S. 317. 318. 501.

liede und ſeiner Melodie; eine neue, aus Welſchland herübergebrachte Setzweiſe beſchäftigte die ſchaffenden Tonkünſtler, ergötzte die Hörer. Das geiſtliche Lied jener Tage lehnte ſich an Beides und ſo ging, allgemein beliebt, die geiſtliche Arie hervor.

Im Beginne des achtzehnten Jahrhunderts hatte das Volkslied und ſeine Weiſe, zweihundert Jahre zuvor allgemein herrſchend, ohne Pflege in reicher Fülle aufſprießend, vor der überwältigenden Macht des Kunſtgeſanges ſich zurückgezogen in verborgene Stille. Die Blüthe jenes Kunſtgeſanges aber war das muſikaliſche Drama, deſſen Formen offenkundig, wie wir ſehen werden, in der Kirche eine Heimath fanden.

Der Pietismus — wir bezeichnen die geiſtliche Erweckung zu Anfange des vergangenen Jahrhunderts mit dieſem gangbaren Namen, ohne gehäſſigen Nebenbegriff — war eine die evangeliſche Kirche erfriſchende, erneuende, ſchöpferiſch-begeiſterte Regung, die nicht etwa nur die Gottesgelehrten allein, ſondern auch die Gemeine durchdrang. Sie trug die Farbe ihrer Zeit, und wenn ſie an die Blüthe des Geſanges ihrer Gegenwart ſich lehnte, ſo geſchah damit nichts Außerordentliches, ſondern nur das früher gleichmäßig Geſchehene.

Erſter Abſchnitt.

Das Freylinghauſenſche Geſangbuch.

Johann Anaſtaſius Freylinghauſen, im Jahre 1670 zu Gandersheim im Wolfenbüttelſchen geboren, Eidam Auguſt Herrmann Francke's und ſein Nachfolger im Vorſteheramte des Waiſenhauſes, zuletzt Pfarrer an der Ulrichskirche und Rector des Gymnaſiums zu Halle, gab im Jahre 1704 das in der Einleitung erwähnte Geſangbuch heraus. Er nannte es: „Geiſtreiches Geſangbuch, den Kern alter und neuer Lieder, wie auch die Noten der unbekannten Melodeyen ꝛc. in ſich haltend ꝛc.", und eignete es drei Fürſtinnen zu, Abtiſſin, Decaniſſin und Canoniſſin des freien Weltlichen Stiftes Gandersheim, Henriette Chriſtine von Braunſchweig Lüneburg, Marie Eliſabeth von Mecklenburg und Sophie Eleonore aus dem zuerſtgedachten herzoglichen Hauſe. Seine Vorrede zu demſelben, „gegeben zu Glaucha am 22ſten September 1703", unterrichtet uns ſowohl über den Sinn, in welchem es zuſammengeſtellt iſt, als über deſſen innere Einrichtung. Die heilige Schrift alten und neuen Teſtaments, ſagt er darin, die Geſchichte der chriſtlichen Kirche und die Erfahrung bezeuge, es ſei ein untrügliches Zeichen einer gegenwärtigen oder künftigen Gnadenheimſuchung, wenn der Mund der geiſtlich Unmündigen und Säuglinge in Pſalmen, Lobgeſängen und geiſtlichen lieblichen Liedern überfließe. So habe es ſich bewährt ſeit der Errettung Iſraels aus Egypten durch Moſes, in der Zeit der Richter, des jüdiſchen Königthums, der Propheten alten und neuen Bundes, von Jeſaias bis auf Johannes den Evangeliſten, ſo in der Fülle der Zeiten durch Zacharias und Maria; ja, die

durch Chriſtum wiedergebrachte Gnade und Wahrheit ſei nicht allein durch Menſchen-, ſondern auch Engelzungen gefeiert worden. Aus den Briefen der Apoſtel ſei zu erſehen, wie es damit in den erſten chriſtlichen Gemeinen beſchaffen geweſen, und für die erſten Jahrhunderte noch bezeuge es die Kirchengeſchichte. Aber der Geſang ſei verſtummt, als in den folgenden Zeiten unter dem Antichriſt das Chriſtenthum ſeine erſte Geſtalt verloren habe, und in ein Heidenthum verwandelt worden ſei. Die wenigen Zeugen der Wahrheit ſeien damals geweſen gleich einem einſamen Vogel auf dem Dache, ſie hätten an den Waſſern der geiſtlichen Babylon ihre Harfen an die Weiden gehangen, und des Herrn Lied nicht ſingen dürfen in fremdem Lande. Nach langem Winter ſeien indeß die Blumen Gottes häufiger wieder hervorgekommen, ein neuer Frühling ſei angebrochen in der Kirche Gottes, und nun habe auch die Turteltaube ſich wieder hören laſſen, die Nachtigallen hätten ganz ſüßiglich ihre Stimme erhoben. So ſei heiliger Geſang laut geworden zuerſt unter den böhmiſchen Brüdern, dann durch Luther und ſeine Genoſſen; die Gabe, mit kräftigen Liedern die Gemeine Gottes zu erbauen, ſei, mehr als einer andern, der evangeliſchen Kirche zu Theil geworden, eine Gabe, für die man, als reichliche Gnade, Gott zu danken, über deren Verwaltung aber auch ſtrenge Rechenſchaft abzulegen habe. Zu mehrer Bekräftigung diene endlich auch die Erfahrung der Gegenwart. Denn nachdem Gott vor einigen Jahren die Predigt der Buße und des Evangelii, inſonderheit in Deutſchland, aufs neue kräftig habe erſchallen laſſen und ſie mit nicht geringer Frucht verſiegelt, habe er auch vielen ſeiner Kinder und Knechte ein neu Lied in ihr Herz und ihren Mund gelegt, darin die gegenwärtige und zukünftige Gnade zu erheben; wo nun das Erfurter, Halliſche, Darmſtädter, Berliniſche Geſangbuch mit Ehren genannt werden. Dieſen, fährt der Herausgeber fort, ſchließe ſich auch das gegenwärtige an, in der Hoffnung, gleich ihnen, Aufmunterung und Erweckung in Glauben, Liebe und Hoffnung zu bringen, Troſt in allem Kampfe und Leiden der kurzen irdiſchen Pilgrimſchaft. Es biete alte und neue Lieder, das Lied Moſis und des Lammes, die heurige und fernige Frucht aus dem Weinberge des Salomon. Vollſtändigkeit — ohnehin zu erreichen unmöglich — ſuche es nicht in der Menge, ſondern der Beſchaffenheit der Lieder, und man werde bei gründlicher Prüfung finden, daß, Glauben und Handeln angehend, nicht leicht eine Materie vorkommen dürfte, die „nicht in einigen oder mehren Geſängen auf eine liebliche, erbauliche und kräftige Art ausgedrückt wäre". — Der unbußfertige und fleiſchliche Menſch könne freilich, ſo lange er von der Ungerechtigkeit abzutreten nicht begehre, und die Finſterniß mehr liebe als das Licht, nicht gottgefällig ſingen; und da dergleichen Leute, leider! den größeſten Haufen ausmachten, ſo habe Mancher wohl gemeint, bei öffentlichen Verſammlungen ſei der Gebrauch chriſtlicher Geſänge ganz abzuſchaffen, und es müſſe bei der bloßen Predigt göttlichen Wortes ſein Bewenden behalten. Aber wie oft bediene ſich Gott nicht der chriſtlichen Lieder als Mittel, auch dergleichen verirrte Herzen zu rühren, zu überzeugen, ſie auf den rechten Weg zu bringen! Darum ſei eine ſolche Beſeitigung des Geſanges nicht rathſam; doch hätten treue Knechte Gottes dergleichen Menſchen vor dem unvernünftigen Gottesdienſte zu warnen und ſie treulich anzuweiſen, wie von ihnen im Geiſte und in der Wahrheit zu ſingen ſei.

Es folgt alsdann ein Bericht über die Melodieen, mit welchem wir uns ſpäter beſchäftigen werden; dieſem ſchließt ſich ein anderer an über die Abtheilungen, unter welche die Lieder zuſammengefaßt ſeien. Voran (heißt es hier) ſtehe das die Chriſtlichen Feſte Betreffende in den erſten 17 Abſchnitten, worin Chriſtus, der Grund unſeres Heiles, mit ſeinen Gaben und Gütern auf das

Lieblichſte vor die Augen gemalt werde. Es folge dann der Abſchnitt von der Leutſeligkeit Gottes und Chriſti, als dem Urſprunge und Quellbrunnen, aus dem all' unſer Heil und unſere Seligkeit herfließe. Nächſt ihm werde gehandelt von den Mitteln, durch die uns Gott wiederum zu ſeiner Gemeinſchaft bringen wolle; von den Werken der Schöpfung, göttlicher Vorſorge und Regierung, dem Gnadenworte, den Sacramenten. Dann von der Ordnung, in die der Menſch ſich begeben müſſe, um an Chriſto und der durch ihn erworbenen Seligkeit theilzunehmen. Er werde gewarnt vor dem falſchen, angewieſen zu dem wahren Chriſtenthume; er lerne das menſchliche Elend und Verderben erkennen, daß er zu rechtſchaffener Buße und Bekehrung ſich wende, zum wahren Glauben hindurchdringe, der nicht allein die Rechtfertigung in Chriſti Blute annehme, ſondern auch chriſtliches Leben und chriſtlichen Wandel zu unausbleiblicher Frucht und Folge habe. Nun ſeien Gebet, geiſtliche Wachſamkeit, geiſtlicher Kampf und Sieg, Keuſchheit, Verleugnung ſeiner ſelbſt und der Welt, Begierde zu Gott und Chriſto, Liebe zu Jeſu, brüderliche und allgemeine Liebe, Nachfolge Chriſti, Erkenntniß vom Geheimniſſe des Kreuzes, chriſtliche Gelaſſenheit, Geduld und Beſtändigkeit, Übergabe des Herzens an Gott, die Übungen, die Tugenden, die der chriſtliche Wandel in ſich ſchließe, die der Menſch zu erweiſen habe; werde er treu erfunden in allem Dieſem, ſo genieße er bereits in dem irdiſchen Leben den göttlichen Frieden, die Freude im heiligen Geiſte, wahrhafte Freudigkeit des Glaubens; Herz und Mund werde ihm täglich überfließen vom Lobe Gottes, die Weisheit der Unmündigen werde ihn behüten. Ja, der Bräutigam der Seele werde ſich ihm vermählen, er werde ſo theilnehmen an dem hohen Adel der Gläubigen, der alle Hoheit und Herrlichkeit der Welt unendlich überſteige, in welchem allein die Seligkeit des Reiches der Gnade und der kräftige Vorſchmack des künftigen, ewigen Lebens beſtehe. Allein das Ziel ſei damit noch nicht erreicht, das Kleinod nicht ergriffen. Der Menſch habe ſich zu erinnern, daß das Leben der Gläubigen hier noch mit Chriſto in Gott verborgen ſei, daß das geiſtliche Zion hienieden der Klagelieder noch nicht entbehren könne, er habe ſich zu ſtärken in der Hoffnung. Dieſe gehe durch den Tod und die ſelige Auferſtehung in den Himmel und das himmliſche Jeruſalem, wo die endliche und völlige Seligkeit, die Fülle des göttlichen Reichthums ſolle offenbart werden. — Morgen-, Abend- und Tiſchlieder neben ſolchen, deren man in gemeiner Noth und auf Reiſen ſich bedienen könne, ſeien zuletzt geſtellt, das Bedürfniß des Chriſten berückſichtigend, wie Zeit, Laſt und Geſchäft des Tages es mit ſich führe.

Frage endlich Jemand, wie er dieſes Geſangbuches ſeliglich und mit Nutzen ſich bedienen könne? der erwäge den Spruch aus dem 8ten Pſalme: „Aus dem Munde der Unmündigen und Säuglinge haſt du dir ein Lob bereitet". Du haſt umzukehren und gleich einem Kinde zu werden, ſo dein Singen, Beten, Thun dem Herrn wohlgefällig ſeyn ſoll. Wer nach weltlichen Dingen, aufgeblaſenen und fleiſchlichen Sinnes trachtet, ohne dem Herrn ſein Herz mit Ernſt zu ergeben, dem gilt das Wort des Propheten: „Thue weg von mir das Geplärr deiner Lieder", und der 16te Vers im 50ſten Pſalm: „Was nimmſt du meinen Bund in deinen Mund, ſo du doch Zucht haſſeſt und wirfeſt meine Worte hinter dich?" Haſt du an Gott und deinem Heilande aber deine innige Luſt und Freude, ſucheſt du an ihnen deine Erquickung, wie der Säugling an der Mutterbruſt, ſo wird Gott auch aus deinem Munde ſich ein Lob bereiten, du wirſt ſeine Güte und Treue dereinſt mit ſeinen Auserwählten in ewigem Halleluja verkündigen!

683 Lieder mit 174 Melodieen enthielt die erſte Ausgabe dieſes Geſangbuches, das ſo allgemeinen Anklang fand, daß ſchon im nächſten Jahre, 1705, eine zweite nöthig wurde. Dieſe, im Weſentlichen der erſten ſonſt übereinſtimmend, war durch eine Zugabe um 75 Lieder und 21 Melodieen bereichert, ſo daß die Geſammtzahl jener nun 758, dieſer 195 betrug. Die Mehrzahl der Lieder gehörte dem frommen Kreiſe an, aus deſſen Mitte das Buch hervorgegangen war; Sinnes- und Ausdrucksweiſe deſſelben that ſich darin lebendig kund; es konnte alſo nicht fehlen, daß daſſelbe bei den Gegnern der ſogenannten Pietiſten Unwillen und Widerſpruch erregte. Ein Theodor Daſſow trat dagegen auf mit einer „treuherzigen Warnung vor die Quäkeriſche und enthuſiaſtiſche Lieder", die darin enthalten ſeien; es erfolgten Beantwortungen, Vertheidigungen, allein das Buch ſelber ging daneben ruhig ſeinen Gang fort und faſt jedes Jahr brachte eine neue Auflage deſſelben. Unter dieſen verdient die fünfte, 1710 erſchienene, beſondere Aufmerkſamkeit, nicht wegen Vermehrung der Lieder, ſondern — wie wir in der Folge näher betrachten werden — weil 23 Lieder darin ſtatt ihrer bisherigen Singweiſen ganz neue erhalten hatten, an denen mehrer andern gebeſſert war, ja, an ſieben derſelben in dem Maaße, daß ſie theilweiſe für neue gelten konnten; endlich aber für 105 Lieder noch in einem beſondern Anhange eine Melodieenzugabe geboten wurde, die in der Folge auch als beſonderes Notenbüchlein erſchien. Die Anzahl dieſer Melodieen kam der von den Liedern nicht völlig gleich, denn vier derſelben waren zwei Liedern angepaßt; ihrer ſind 101 im Ganzen, 43 alte und 58 neue.

Vier Jahre nach dieſer 5ten Ausgabe, 1714, nachdem in eben dieſem Jahre die Wittenberger theologiſche Facultät ein ausführliches Bedenken gegen dieſes Geſangbuch hatte ausgehen laſſen, das aber erſt zwei Jahre ſpäter, 1716, gedruckt wurde, und in welchem ſie vor deſſen Gebrauch warnte, trat ein zweiter Theil deſſelben an das Licht, unter dem wenig von der Aufſchrift des früheren abweichenden Titel: „Neues Geiſtreiches Geſangbuch, auserleſene, ſo alte als neue, geiſtliche und liebliche Lieder nebſt den Noten der unbekannten Melodeyen in ſich haltend ꝛc.". Dieſes neue Buch war nicht, wie das erſte, fürſtlichen Gönnerinnen gewidmet, ſondern ſeine Zueignung lautete: „Allen Auserwählten und Berufenen, Heiligen und Geliebten Gottes in Chriſto Jeſu unſerm Heilande, an dieſem und allen andern Orten, deren Freude und Erquickung es iſt, daß ſie ſich ſelbſt lehren und ermahnen mit Pſalmen und Lobgeſängen und geiſtlichen lieblichen Liedern, und daß ſie dem Herrn ſingen und ſpielen in ihrem Herzen, ſoll gegenwärtiges Geſangbuch zu heiligem und geſegnetem Gebrauche, und alſo zu kräftiger Aufmunterung und Erweckung in dem rechtſchaffenen Weſen des Glaubens, der Liebe, und der Hoffnung des ewigen Lebens ſtets fortzubringen, und bis ans Ende zu beharren, hiemit dedicirt und übergeben ſeyn". Dieſer Widmung folgte die Vorrede des Herausgebers, geſchrieben zu „Glaucha an Halle, den 28ſten September 1713". Sie beginnt mit der Bemerkung, daß ſeit Herausgabe des erſten Geſangbuches nunmehr eben 9 Jahre verfloſſen ſeien und daß beinahe jährlich eine neue Auflage deſſelben nöthig geworden. Denn in dem vergangenen Jahre ſei die 7te geſchehen, und eine 8te werde bald veranſtaltet werden müſſen, weil von jener nur wenig Exemplare noch vorhanden ſeien. Man dürfe daraus ſchließen, daß dieſes Buch eine willkommene Gabe geweſen, wie denn auch aus ſchriftlichen und mündlichen Zeugniſſen genugſam hervorgehe, daß Gott der Herr einen ſonderbaren Segen auf dieſe Arbeit gelegt habe, für welche unverdiente Barmherzigkeit ihm Lob und Dank geſagt werde. Deshalb könne man auch fortan ſchweigen zu manchen Mißdeutungen und Beſchuldigungen, welche das Buch erfahren habe, zumal der Herausgeber die evangeliſche Lehre, wie ſie

in der Schrift und den ſymboliſchen Büchern vorgetragen ſei, als unſchätzbares Kleinod liebe und hochachte, in ihrem Sinne den ganzen Inhalt des Buches verſtehe und verſtanden wiſſen wolle, auch überzeugt ſei, daß demſelben Nichts, der rechtgläubigen Lehre Zuwiderlaufendes, mit Recht vorgeworfen werden könne. Das gegenwärtige neue Geſangbuch aber ſei veranlaßt worden durch die dem Herausgeber von Freunden geſchehene Mittheilung einer Anzahl alter, erbaulicher Lieder und anderer, ungedruckter, oder in verſchiedenen Schriften, wo man ſie nicht ſuchen würde, zerſtreuter Geſänge. Dem erſten Geſangbuche habe er ſie nicht beifügen können, ohne es unförmlich zu machen, er habe ſie alſo in dieſes zweite geſammelt, das mit jenem überall gleich eingerichtet ſei. Es gebe alte und neue Lieder, und beobachte in deren Zuſammenſtellung aus gleichen Gründen eine gleiche Ordnung. Zuletzt ſeien noch einige Feſtpſalmen beigefügt, die nach der Weiſe des deutſchen Magnificat pſalmodirt werden könnten*). Wegen heilſamen Gebrauches von dieſem Geſangbuche werde auf die Vorrede des erſten verwieſen. Eine feurige Anrufung Gottes, Lobes und Dankes voll, bildet den Schluß dieſer einleitenden Worte; an ſie ſchließen ſich drei Stellen aus Arndts wahrem Chriſtenthume, von der Würde, dem Nutzen, der rechten Übung geiſtlichen Geſanges.

Die Anzahl der Lieder dieſes zweiten Theiles iſt beträchtlicher als die des erſten; es ſind deren 815, die in ſpätern Auflagen um nur noch drei vermehrt worden ſind. Bis zur Nummer 715 ſind ſie nach der Anordnung des erſten Theiles zuſammengeſtellt und bringen 149 Melodieen mit; ein Anhang giebt in gleicher Zuſammenſtellung noch 47 andere mit 8 Melodieen (bis 798); die nach der Weiſe des deutſchen Magnificat zu pſalmodirenden Feſtpſalmen**) haben ſchon aus dieſem Grunde keine Melodieen neben ſich, und dem ſpäteren Zuſatze von drei Liedern iſt nur eine Singweiſe beigefügt, ſo daß die Geſammtzahl aller 158 beträgt, um Vieles weniger als in dem erſten Geſangbuche.

Wir verfolgen die Schickſale dieſes merkwürdigen Buches im Zuſammenhange, obgleich wir damit um Vieles hinausgehen über den Zeitpunkt, der uns gegenwärtig beſchäftigt; denn nur ſo gewinnen wir im Voraus den nothwendigen allgemeinen Überblick, um ſodann, durch keine Unterbrechung geſtört, uns mit deſſen neuen Melodieen beſchäftigen zu können. Denn dieſe ſind nicht allein merkwürdig, weil eine eigenthümliche Stufe der Entwickelung des kirchlichen Gemeinegeſanges bezeichnend, ſondern ſie leben auch in beträchtlicher Anzahl noch unter uns fort, ſie verdienen daher eine aufmerkſame, zuſammenhängende Betrachtung, ſo geringſchätzig ſie auch von Vielen behandelt werden, ſo viel gerechte Ausſtellungen auch gegen ſie zu machen ſind. Kühnau's verdienſtliches Choralbuch hat aus dem erſten Theile nicht weniger als 58 Singweiſen geſchöpft, von denen 25 bereits in dem Darmſtädter Geſangbuche von 1698 enthalten waren; 6 andere hat es aus der fünften Auflage dieſes Theiles (1710) entlehnt, 20 endlich aus dem zweiten; und, was man auch von ihnen halten möge, die Geſammtzahl der von ihm aufgenommenen, 84, von denen die Mehrheit nun faſt anderthalb Jahrhunderte ſich erhalten hat, iſt zu bedeutend, um nicht eine genauere Unterſuchung in Anſpruch zu nehmen, als ihnen bisher zu Theil geworden iſt, zumal ſie auch mit der allgemeinen Entwickelung der Tonkunſt in jenen Tagen in genaueſtem Zuſammenhange ſtehen.

Vier Jahre nach Herausgabe des zweiten Theiles (1718) ſtellte Freylinghauſen, bei dem

*) Schon der erſte Theil enthielt deren neun, Nr. 175, 642, 645, 648, 652, 656, 663, 668, 671.

**) 799 — 815.

immer ſich gleich erhaltenden Beifalle ſeiner Sammlung, aus beiden Theilen derſelben einen Auszug von 1056 Liedern zuſammen, um ſie für kirchlichen Gebrauch gemeinnütziger zu machen, und leitete denſelben durch ein Vorwort vom 12ten Juli 1717 ein. Er wurde im Jahre 1739, am 12ten Februar, im 69ſten Jahre aus dem Leben abgerufen, und 2 Jahre nachher, um 1741, nachdem beide Theile ſowohl als der Auszug viele Auflagen erlebt hatten, geſchahe durch Gotthilf Auguſt Francke, Auguſt Herrmanns Sohn, Doktor und ordentlichen Profeſſor der Gottesgelahrtheit an der Hochſchule zu Halle, Prediger an der Liebfrauenkirche daſelbſt, und ſpäter Magdeburgiſchen Conſiſtorialrath, dasjenige, was man längſt gewünſcht hatte, die Vereinigung jener drei Bücher zu einem vollſtändigen, ihren Geſammtinhalt umfaſſenden Geſangbuche. Es führte nun die Aufſchrift: „Johann Anaſtaſii Freylinghauſen, weil. past. zu St. Ulrich und des Gymn. Schol. Geiſtreiches Geſang-Buch, den Kern alter und neuer Lieder in ſich haltend; jetzo von neuem ſo eingerichtet, daß alle Geſänge, ſo in den vorhin unter dieſem Namen allhier herausgekommenen Geſang-Büchern befindlich, unter ihre Rubriken zuſammengebracht, auch die Noten aller alten und neuen Melodeyen beigefüget worden, und mit einem Vorberichte herausgegeben ꝛc.“ Dieſer Vorbericht, datirt von Halle den 18ten Februar 1741, bedarf keines Auszuges, da er nur umſtändlicher über dasjenige ſich verbreitet, was ſchon der Titel des Buches bemerkt. Weniges nur bleibt darüber nachzuholen und zu ergänzen. Der Geſammtzahl der Lieder beider früheren Geſangbücher ſind noch ſechs, in jenen nicht aufgenommen geweſene, dagegen in dem Auszuge enthaltene, hinzugefügt, und das alte Lied: „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt;“ dagegen iſt der doppelte Abdruck dreier einzelner Lieder beſeitigt; ſo umfaßt denn das neue, vollſtändige Geſangbuch im Ganzen 1581 Lieder. Beträchtlicher nach Verhältniß iſt die Anzahl der Melodieen vermehrt, ſie iſt auf 609 geſtiegen; denn neben den in den früheren Büchern enthaltenen ſind nun auch die bekannten Singweiſen der älteren Lieder gegeben, bei denen man zwar genöthigt geweſen ſei, wie der Herausgeber bemerkt, der Halleſchen Singart ſich anzuſchließen, aber doch dabei mehre Choralbücher zu Rathe gezogen habe, das Telemannſche, Graupnerſche und Gothaiſche — wahrſcheinlich das von Witt 1715 herausgegebene. Bei Zuſammenſtellung der neuern Melodieen hatte man meiſt die fünfte Ausgabe des erſten Theiles (1710) zu Grunde gelegt, und nur in drei Fällen*) die Singweiſen der erſten Ausgabe (1704) wiederhergeſtellt, in einem vierten aber die ältere Melodie aus dem dreitheiligen in den geraden Takt gebracht**); in einem fünften endlich die Melodieen beider Ausgaben nebeneinander gegeben***). Die Singweiſen der Melodieenzugabe von 1710 waren nicht alle wieder aufgenommen, ſondern nur 34 derſelben, denen zwei ältere, gangbare noch beigefügt wurden†); 21 waren ganz beſeitigt, ohne daß ihre Lieder neue, eigene erhalten hätten, da ſie vielmehr

*) 352—861. Liebſter Jeſu, du wirſt kommen ꝛc.
463—1122. Ach Alles, was Erd und Himmel ꝛc.
752—1482. Morgenſtern der finſtern Nacht ꝛc.

**) 436—1063. Seelenweide, meine Freude ꝛc.

***) 678—1435; bei dem Meyfartſchen Liede: „Jeruſalem, du hochgebaute Stadt“; wo dann die ältere, aus dem Darmſtädter Geſangbuche von 1698 aufgenommene, ihrer urſprünglichen Faſſung mehr genähert iſt. Vgl. Thl. II., S. 74. 75.

†) Die älteren Weiſen der Lieder: „Schönſter Immanuel, Herzog der Frommen“ und „In dir iſt Freude bei allem Leide“ (A lieta vita etc., vgl. Thl. I. S. 93.)

auf ältere, gangbare Kirchenmelodieen verwieſen blieben; nur zwei andere Lieder hatten ſtatt der Singweiſen der Zugabe andere, neue erhalten*). In dieſer Geſtalt erſchien das vollſtändige Geſangbuch Freylinghauſens noch um 1771 aufs neue, nur mit Umſtellung von 331 Liedern wegen der Anwendung größerer Notentypen, ſo daß die Nummern beider nicht völlig übereinſtimmend ſind. Eine ſpätere, mit den Melodieen verſehene Ausgabe deſſelben iſt mir nicht bekannt geworden.

Was nun dieſe letzten betrifft, ſo iſt über ſie und ihre Urheber aus den Vorreden, ſowohl der früheren Ausgaben als des vollſtändigen Geſangbuches, nur wenig Nachricht zu ſchöpfen. Die Vorrede der älteſten Ausgabe von 1704 enthält darüber Folgendes: „denen alten und gewöhnlichen Kirchenliedern hat man Melodeyen in Noten vorzuſetzen, weil ſie überall bekannt ſind, unnöthig erachtet; die neueren aber, (zum Theil auch einige unbekannt gewordene alte) ſind damit ſämmtlich verſehen und zum Theil aus dem Darmſtädtiſchen Geſangbuche genommen, zum Theil von Chriſtlichen und erfahrenen Muſicis hieſelbſt aufs neue darzu und zwar ſolchergeſtalt componiret worden, daß darinnen ſowohl die chriſtlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravität wahrzunehmen iſt ꝛc.“ Nachdem alsdann bemerkt worden, daß ♯ und ♭, der Raumerſparniß wegen, nur im erſten Syſteme ein für allemal vorgezeichnet worden, heißt es dann weiter: „Sonſt ſind auch die Noten nicht nach dem Tact eingetheilet, (etliche wenige Melodeyen ausgenommen) ſondern derſelben Abtheilung iſt an denen Orten geſetzet, wo man nach Abſingung eines Versleins (einer Zeile) pfleget inne zu halten, und das darum, daß man ſich in die Melodeyen mit deſto leichterer Mühe finden möchte. Das Sternlein (*) aber, welches hie und da, mehrentheils im andern Alphabet, über den Noten zu finden, bedeutet, daß die tertia major oder das Semitonium zur Harmonie derſelben Note, über welcher es ſtehet, müſſe genommen werden“. Das Vorwort der fünften Ausgabe (1710), nachdem es dieſe Bemerkungen in der Kürze wiederholt hat, fügt dann noch hinzu: „Was aber dieſe fünfte Edition betrifft, ſo iſt dem der Muſik erfahrenen Leſer zu ſeiner Nachricht nicht zu verſchweigen, welchergeſtalt alle und jede Melodeyen nach den Regeln der Compoſition von Chriſtlichen und erfahrenen Muſicis aufs neue fleißig unterſuchet und an ſehr vielen Orten verbeſſert ſind. Was inſonderheit den Discant betrifft, ſo iſt derſelbe in einigen Melodeyen mit nachdrücklicheren Schlußclauſeln als vorhin, geziert; und den General-Baß anlangend, ſo iſt ſolcher durchgängig mit verbeſſerten und hinlänglichen, auch an gehörige Stellen ordentlich geſetzten Signaturen ſorgfältig verſehen worden. Wobei nur dieſes zur Nachricht zu melden, daß die secunda, quarta, quinta, sexta und septima major, ſo oft ſie vorkommen, wegen Mangel des ſonſt gewöhnlichen Characteris, folgendergeſtalt 2*, 4*, 5*, 6*, 7* exprimiret, die tertia major aber nur an ſolchen Orten, da ſie nahe hinter der Quarte ſtehet, mit 3* gezeichnet worden. Daß alſo gegenwärtige Edition in dieſem Stücke vor allen vorhergehenden einen gar merklichen Vorzug hat.“ Von den neuen Melodieen dieſer Ausgabe, deren wir bereits zuvor gedachten, von den weſentlich veränderten, von der beträchtlichen ihr angehängten Melodieenzugabe ſchweigt dieſes Vorwort. Das dem zweiten Theile (1714) voranſtehende, nachdem darin bemerkt worden, daß dieſes neue Geſangbuch

*) Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel ꝛc. 165, Zugabe S. 16.
Ich glaub' an einen Gott allein ꝛc. 171, Zugabe S. 17.

dem erſten auch darin gleiche, „daß diejenigen alten und neuen Lieder, die eben nach keiner überall bekannten Melodey geſungen werden könnten, mit einer eigenen, in Noten darüber ſtehenden, verſehen ſeyen", belehrt dann nur über die Bezeichnungen, welche gewählt werden, um anzudeuten, wo man, bei Verweiſung auf andere Melodieen, dieſelben zu ſuchen habe: ob in dem neuen, in dem erſten Geſangbuche, oder „in dem abſonderlich gedruckten Büchlein einiger unbekannten Melodeyen", womit die ſpäter einzeln erſchienene Melodieenzugabe der fünften Auflage (1710) gemeint iſt. Was endlich das Geſangbuch von 1741 betrifft, ſo iſt in den dabei wieder mit abgedruckten Vorreden Freylinghauſens alles die Melodieen Betreffende gänzlich weggelaſſen, und nur der Vorbericht Gotthilf Auguſt Francke's führt an, „daß nicht allein die in den beiden Theilen und dem beſondern Melodeyen-Büchlein befindlichen Noten alter und neuer Melodeyen alleſammt beibehalten, ſondern auch noch eine große Anzahl von neuen hinzugethan worden, ſo daß keine Melodey in dieſem Geſangbuche befindlich, deren Noten nicht auch darin anzutreffen wären, daher daſſelbe Muſikverſtändigen zugleich zu einem nützlichen Choralbuch dienen könne." Aus dem vorangehenden Berichte über dieſes Geſangbuch ergiebt ſich, daß die zuletzt angeführte Bemerkung in dieſem Vorworte mit einiger Einſchränkung zu verſtehen iſt; der übrige, die Melodieen betreffende Inhalt deſſelben iſt dort bereits mitgetheilt, und was darin über das Melodieenregiſter enthalten iſt, kommt hier nicht in Betracht.

Hierauf beſchränkt ſich Alles, was wir aus den Vorberichten dieſer Bücher über deren Melodieen lernen können; im Übrigen ſind wir auf dieſe ſelbſt verwieſen und erkennen aus der ihnen fortgehend gewidmeten Aufmerkſamkeit, aus dem unabläſſigen Fortbilden an denſelben, daß man ſie, und mit Recht, als einen ſehr weſentlichen Theil geiſtlicher Liederſammlungen betrachtet habe. Auf die Lieder ſelbſt war das zuvor ſchon erwähnte Gutachten der Wittenberger theologiſchen Facultät nicht ohne einigen, wenn auch geringen Einfluß geblieben; wegen der darin nicht minder ſcharf getadelten Melodieen verfolgte man auch in den ſpäter erſchienenen Ausgaben ſtätig ſeinen eigenen Weg. Jenes Gutachten hatte das harte Urtheil ausgeſprochen: „daß beſagtes Geſangbuch weder ohne beſorgendes Ärgerniß öffentlich eingeführt, noch denen Leuten recommendiret und in die Hände gegeben werden könne", und hatte dieſen Ausſpruch dadurch gerechtfertigt, daß die Mehrzahl der Lieder, die es enthalte, verzückter, ſchwärmeriſcher Träumereien von einem tauſendjährigen Reiche voll ſei, namentlich diejenigen, die aus Gottfried Arnolds „Liebesfunken" entlehnt worden, über welche das ſtrengſte Gericht ergeht. Das Weglaſſen der Dichternamen ſei unverantwortlich, denn es könne nun nicht geprüft werden, ob die Lieder von rechtgläubigen oder verdächtigen Männern herrührten, ob alſo der eine oder andere Ausdruck eine mildere oder ernſtere Rüge verdiene; die Vermengung alter, gangbarer Lieder mit neuen, meiſt zum erſten Male erſcheinenden, ſei eine boshafte Liſt des Satans, um heimlicher Weiſe den pietiſtiſchen Sauerteig zum Verderben der Kirche Gottes einzuſchwärzen; ja, mit ſo großer Ungunſt ward das geſammte Buch betrachtet, daß ſogar bei Anführung der 9ten Strophe des alten Liedes: „Aus tiefer Noth laßt uns zu Gott" (Nr. 709) der Zweifel erhoben wird, ob dieſe Worte wohl möchten in dem Verſtande genommen worden ſeyn, als ſie vielleicht der ſonſt alte Dichter geſetzt habe." So unbillig, gehäſſig, unwahr ein großer Theil dieſer Vorwürfe auch iſt, ſo überzeugte ſich doch der ſpätere Herausgeber, daß einige derſelben nicht ohne Grund ſeien, und wurde dadurch vermocht, einzelne Ausdrücke in manchen Liedern zu ändern, dieſer und jener Strophe eine

etwas andere Wendung zu geben, zwei Lieder aber gänzlich umzuarbeiten*), und dadurch einen Beweis abzulegen, daß es ihm rechter Ernſt ſei, allen Mißdeutungen vorzubeugen. Viel herber als die gegen die Lieder erhobenen Ausſtellungen klangen noch die gegen die Melodieen gerichteten. Zuerſt werden allgemeine Grundſätze aufgeſtellt über die nothwendigen Eigenſchaften geiſtlicher Singweiſen. „Es ſind (heißt es) die Melodeyen bei einem Evangeliſchen Lutheriſchen Geſangbuch dergeſtalt zu ordiniren, daß die Geſänge ſowohl in ihrem metro, als darauf geſetzten Compoſition und Noten, etwas ernſthaftes, andächtiges und gottſeliges in ſich faſſen, nicht aber auf eine üppige, leichte und faſt liederliche Art der weltlichen Geſänge hinaus laufen. Denn es iſt allerdings in der Muſic, darinnen die Lieder geſetzt ſind und geſungen werden, etwas, wodurch das menſchliche Herz ſowohl in Freude als Trauer geſetzt, und alſo durch eine gewiſſe ſpringende und tanzende Art von Melodeyen wohl gar in eine empfindliche Veränderung und Anfang einer Raſerei gebracht werden kann; da denn dieſe und noch mehrere Übelſtände es nicht wohl verſtatten wollen, ſolche ſpringende, hüpfende und leichtſinnige Lieder, ſowohl in der Kirche ſingen zu laſſen, als denen Leuten zu ihrer Hauß-Andacht zu recommendiren und in die Hände zu legen, maaßen ſolches ſowohl wider die Gravität und Hoheit der Sache, als auch der Gewohnheit der alten und bisherigen Evangeliſchen Kirche läuft, als welche viel von einer andächtigen, gravitätiſchen Melodey gehalten, wie man aus dem Chriſtlichen Glauben und denen Liedern: Ach Gott vom Himmel ꝛc., Wo Gott der Herr ꝛc., Ein' feſte Burg ꝛc., Es ſpricht der Unweiſen Mund wohl ꝛc., benebſt andern genugſam erſehen kann; dahingegen man unter allen Geſängen Lutheri und anderer reinen Lehrer kein einziges auf dactyliſche Verſe, oder eine ſonſt gar ſehr ſpringende und hüpfende Melodey gerichtetes Lied antreffen und finden wird.“ — Mit Beziehung hierauf heißt es dann ſpäter: (S. 25) „Endlich ꝛc. finden wir in erwähntem Geſangbuche ſehr viel hüpfende, ſpringende, dactyliſche Lieder, welche mehrentheils mit ungeiſtlichen und faſt üppigen Melodeyen verſehen ſind, und inſonderheit ſich zu der Gravität der hohen Geheimniſſe, die ſie in ſich halten ſollen, im geringſten nicht reimen. Es kann ja wohl ein Poete auch ſeine Wiſſenſchaft in dieſem Stücke exerciren und ex quocunque genere Verſe von göttlichen Dingen verfertigen, aber ſogleich Lieder daraus zu machen und einer gantzen Chriſtlichen Gemeinde, ja der gantzen Evangeliſchen Kirche zu ſingen vorzulegen, will ſich unſeres Behalts nicht ſchicken. Dergleichen Beſchaffenheit hat es auch mit denen Expressionibus, damit die Liebe Chriſti und der gläubigen Seelen beſchrieben wird, da allerdings eine große Behutſamkeit gebraucht werden ſoll, daß nicht eine ſolche Vorſtellung gemacht werde, welche mehr anſtößig und ärgerlich als erbaulich iſt. Wenn nun eine üppige Melodey dazukömmt, ſo kann man nicht wohl ſehen, wo die Andacht und die Übung der Gottſeligkeit bleibet oder herkommen ſoll. Dergleichen ſpringende Lieder finden ſich nun auf eine gantz neue Art gemacht hin und wieder, inſonderheit unter denen Tituln von der Begierde zu Chriſto, von der Liebe zu Jeſu, von der brüderlichen und allgemeinen Liebe, von der Freude im h. Geiſt, von der geiſtlichen Vermählung mit Chriſto und dergleichen, da gewiß durch ſolche Titul die Sache nicht gut gemacht werden

*) 1705, 170: Höchſte Vollkommenheit, Alles in Einem ꝛc.
1741, 362: Höchſte Vollkommenheit, reineſte Sonne ꝛc. (überſchrieben: über I. Timoth. VI. V. 15. 16.
1705, 238: Mein Jeſu, hier ſind deine Brüder ꝛc.
1741, 538: Mein Jeſu, der du vor dem Scheiden ꝛc.

kann, ſondern läuft wider die Prudenz, dergleichen Lieder in öffentliche Geſangbücher zu ſetzen, und gehören hiezu beſonders: Nr. 386: (Ihr Kinder des Höchſten, wie ſtehts um die Liebe ꝛc.), welches ganze Lied und Melodey hüpfet und ſpringet ꝛc.; Nr. 453 (Die lieblichen Blicke, die Jeſus mir giebt), 454 (Die ſanfte Bewegung, die liebliche Kraft), 455 (Jeſu wie ſüß iſt deine Liebe), ſind voll von enthuſiaſtiſchen Entzückungen ꝛc.; Nr. 456 (Jeſus iſt meines Gemüthes Begier) iſt dergeſtalt geſetzt, daß es einen einfältigen Menſchen kann ſchwärmend machen ꝛc.; Nr. 459, im Liede: „O Jeſu mein Bräut'gam, wie iſt mir ſo wohl ꝛc." wird abermahls ein Entzückter vorgeſtellet unter einer tanzenden und ſpringenden Melodey ꝛc.; nicht weniger ſind dergleichen Dinge in Nr. 515, im Liede: Es glänzet der Chriſten inwendiges Leben ꝛc. Dahin gehöret auch das Chiliaſtiſche Lied Nr. 552 (Triumph, Triumph, des Herrn Geſalbter ſieget), welches ebenfalls mit einer dergleichen ſpringenden Melodey geſetzet iſt, und allerhand Verführiſches und Bedenkliches in ſich hat ꝛc."

So lauten wörtlich dieſe Vorwürfe, und auch unſere Zeit ſtimmt in dieſelben ein, zumal was die Singweiſen betrifft; man bezeichnet Lieder und Melodieen mit dem gemeinſchaftlichen herabwürdigenden Namen: „der Halliſchen Liederey". Und doch ſind Lieder und Melodieen der Freylinghauſenſchen Geſangbücher in die meiſten evangeliſchen Kirchen Deutſchlands übergegangen; Königs harmoniſcher Liederſchatz theilt die Mehrzahl derſelben mit; der beträchtlichen Anzahl der in Kühnau's Choralbücher übergegangenen haben wir ſchon zuvor gedacht, und obgleich das neue Berliner Geſangbuch nicht auf alle in demſelben enthaltenen Melodieen zurückweiſt, und dadurch die Zahl der gangbaren beträchtlich vermindert hat, ſo finden ſich unter dieſen — einigen dreißig — doch immer noch vier eben von den am Schluſſe des Wittenberger Gutachtens am beſtimmteſten verworfenen, die der Lieder: „Ihr Kinder des Höchſten, wie ſtehts um die Liebe ꝛc. (114), Die lieblichen Blicke, die Jeſus uns giebt ꝛc. (43), Es glänzet der Chriſten inwendiges Leben (55), und Triumph, Triumph, des Herrn Geſalbter ſieget" (189), zum ſicherſten Zeichen, daß ſie allgemeinen, dauernden Anklang gefunden. Man wende auch nicht vor, ſie hätten allein deshalb ſich erhalten, weil ſie zu Liedern neuer Maaße, für die alſo keine Nebenmelodieen vorhanden geweſen, erſchienen ſeien; denn man würde, hätten ſie nicht angeklungen, an ihrer Stelle — wie es ja mit den meiſten zu Johann Angelus' Liedern geſchahe — neue erfunden haben. Man hat ſie in neueſter Zeit vereinfacht, ſie von manchen zu „galanten" Auswüchſen gereinigt, allein ihr weſentliches Gepräge iſt ihnen doch geblieben, aller durch mehr als hundert Jahre fortgepflanzten Ausſtellungen gegen ſie ungeachtet, während z. B. ein Gleiches von den früher beſprochenen, in ähnlichem Sinn erfundenen Singweiſen der berühmteſten Meiſter Nürnbergs zu Sauberts und Feuerleins Geſangbuche (1676, 1690) ſich nicht ſagen läßt.

Jene Nürnberger Melodieen, die um einiges älteren Johann Rudolf und Johann Georg Ahle's, waren ihre Vorbilder, und aus dem Darmſtädter Geſangbuche geſchöpft zu haben, hat Freylinghauſen in der Vorrede zu ſeinem erſten Geſangbuche ausdrücklich eingeſtanden. Während aber die Mehrzahl von jenen nur örtlich in Gebrauch geblieben iſt, haben Freylinghauſens einer ſehr ausgedehnten Verbreitung ſich zu erfreuen gehabt. Mit Recht haben wir alſo vorauszuſetzen, daß eine allgemeiner verbreitete, beſtimmte Richtung des Gemüthes in ihnen ſich ausprägе; daß dadurch der Anklang ſich begründe, den ſie gefunden und daß — welcher auch ihr Werth ſeyn möge, was für jetzt unentſchieden bleibe — eine neue Abwandlung des geiſtlichen Liedergeſanges in der evangeliſchen

Kirche mit ihnen beginne. In dieſem Sinne erſcheint die Forſchung nach ihrem Urſprunge als eine erhebliche Aufgabe, bei deren Löſung freilich nur ſehr dürftige Nachrichten uns zur Seite ſtehen.

Ein Theil, und eben der weſentlichſte dieſer Forſchung bleibt unſerm Berichte über den größeſten Tonmeiſter der deutſchen evangeliſchen Kirche des achtzehnten Jahrhunderts vorbehalten, von dem wir mit überwiegender Wahrſcheinlichkeit annehmen dürfen, daß er bei dieſen Melodieen als Urheber mehrer derſelben mit betheiligt geweſen ſei. Sofern wir an dieſem Orte näher auf ſie eingehen, wird uns zunächſt die Prüfung obliegen, welchem geiſtlichen Dichter in unſerem Geſangbuche die reichſte Zahl von Melodieen zugetheilt ſei und ob dieſe Melodieen entlehnte, ältere, ob erſt im Beginne des Jahrhunderts neu entſtandene ſeien. Findet das letzte ſtatt, und ſind dieſe neuen Singweiſen an die Stelle bereits zuvor dageweſener getreten, ſo gewährt uns dieſe Thatſache einen Beweis für die beſondere Anziehungskraft des Dichters ihrer Lieder, welche ſonſt nicht mit gleicher Sicherheit vorausgeſetzt werden könnte, weil auch die neuen Strophen dieſer Lieder und der Wunſch des Herausgebers, für dieſelben Melodieen zu beſitzen, die Wahl der Sänger geleitet haben könnte, dieſe alſo nicht eine vollkommen freie geweſen wäre.

In dem erſten Theile des Freylinghauſenſchen Geſangbuches erſcheint nun ohne Zweifel Johann Angelus als derjenige Dichter, von dem die meiſten Lieder mit eigenen Melodieen gegeben werden. Dieſer Lieder ſind dreißig; acht der dazu gehörenden Melodieen waren mit ihnen bereits ſechs Jahre früher in dem Darmſtädtiſchen Geſangbuche erſchienen; zehn andern begegnen wir in der erſten Ausgabe des früheren Theiles, noch zwölf endlich fügt ihnen die 2te (1705) hinzu. Keine dieſer Singweiſen, wie wir früher ſchon gefunden, ſtimmt mit den zu dieſen Liedern, bei ihrem früheren Erſcheinen ſeit 1657, von Georg Joſeph(i) geſungenen überein; ſie ſind ohne Ausnahme neue. Bei den ſchon 1698 ihren Liedern mitgegebenen Melodieen könnte nur die Frage entſtehen, ob auch ſie von Halliſchen Meiſtern herrühren, eine Frage, die nicht geradehin abgewieſen werden darf, weil das Darmſtädtiſche Geſangbuch auf ein früheres, zu Halle, nur ohne Melodieen, erſchienenes zurückweiſt, dieſe aber damals ſchon vorhandene, nur noch nicht öffentlich gemachte ſeyn konnten, wie aus den Worten: „nun aber allhier mit Noten der unbekannten Melodeyen ꝛc. vermehret“ hervorzugehen ſcheint, ſo daß alſo das ſpätere Halliſche, von Freylinghauſen herausgegebene Geſangbuch nur das Seinige wieder zurückgenommen haben würde.

Nächſt Angelus' Liedern treten die von Joachim Neander, Chriſtian Friedrich Richter, Paul Gerhard, Knorr von Roſenroth, Riſt, Gottfried Arnold, Bartholomäus Craſſelius, Wolfgang Chriſtoph Deßler, Neuß, Peter Lackmann, Johann Euſebius Schmidt und Chriſtian Andreas Bernſtein mit den meiſten Melodieen auf; von 11 herab zu 8, 7, 6, 5 und 4, nach der Ordnung, wie wir ſie hier genannt haben, die übrigen Dichter des Buches einſtweilen übergehend, von denen nur drei und zwei Lieder, meiſt nur eines, mit eigenen Singweiſen verſehen ſind. Fünf dieſer Dichter ſind uns durch eigene Liederſammlungen bereits bekannt, und aus dieſen ſind die von Freylinghauſen mitgetheilten Melodieen meiſt nur entlehnt bei Paul Gerhard und Riſt, wogegen unter den urſprünglichen Melodieen zu Neanders Liedern von deren elf nur drei aufgenommen ſind, zu Knorrs von acht nur drei, zu Neuß' von vieren die Hälfte. Die Melodieen zu den Liedern der andern genannten Dichter ſind ohne Zweifel neue, denn erſchienen einzelne dieſer Lieder wohl auch früher ſchon, ſo finden wir ſie in Begleitung jener Weiſen doch erſt bei

Freylinghauſen. Das Ergebniß aller dieſer Wahrnehmungen können wir dahin zuſammenfaſſen: die bereits vorhandenen Melodieen zu Liedern der Dichter älterer Schule geiſtlichen Geſanges im 17ten Jahrhunderte behielten die Halliſchen Liedſänger großentheils bei, denn ſie waren überzeugt, deren Ton kaum beſſer treffen zu können; fanden ſie aber den Dichter, wenn auch Zeitgenoſſen jener, doch der neuen Richtung zugethan, die in der letzten Hälfte jenes Zeitraumes hervortrat, ſo waren ſie mehr wähleriſch, ſie verwarfen ſelbſt gänzlich das Vorhandene, ja, auch von dem der Zeit näher Stehenden blieb zuweilen nur die Hälfte, öfter ſogar die Minderzahl beibehalten. Es iſt alſo klar: für eine Richtung des Gemüthes, die erſt jetzt, je länger je mehr, ſich ihrer ſelbſt bewußt wurde, ſuchte man nach neuen, entſprechenden tonkünſtleriſchen Formen, die Lieder der Gegenwart in dieſem Sinne melodiſch geſtaltend, ältere in ihm neu betonend. Welcher Art nun war dieſe Gemüthsrichtung? In Angelus' und Knorrs, Neuß' und Neanders Liedern ſahen wir früher ſchon dieſelbe vorwalten; was Gottfried Arnold und Chriſtian Friedrich Richter der Art gedichtet, trat in einzelnen Strophen ihrer Geſänge bei unſerem allgemeinen Berichte über die pietiſtiſchen Wirren uns bereits entgegen. Das Verlangen nach dem Erlöſer, milder bald und bald dringender, ſelbſt ungeſtüm ausgeſprochen, das ſelige Beruhen in ihm, das in den ſüßeſten, ſehnſüchtigſten Lauten ausgehauchte Gefühl der Liebe zu ihm, erkannten wir als den Grundton aller, und ſuchen wir nach einem gemeinſamen Ausdruck für dieſe Richtung, ſo ſteht nur ein fremdländiſcher uns dafür zu Gebote: wir können ſie nicht bezeichnender nennen als eine myſtiſch-enthuſiaſtiſche. Eine myſtiſche, denn ſie tritt in das Leben durch das Hinneigen zu den geheimnißvollſten Büchern der heil. Schrift, vor allen dem hohen Liede, den Propheten und der Offenbarung; am häufigſten in den Bildern jenes erſten Buches, minder in denen der letzten, reden die Geſänge jener Dichter zu uns, und eben die, in denen es geſchieht, ſind von den Tonmeiſtern vorzugsweiſe geſungen worden. So, wie wir geſehen, die des Johann Angelus, ſo die Chriſtian Friedrich Richters. Von den 22 geiſtlichen Liedern dieſes letzten Dichters, denen wir als 23ſtes noch das urſprünglich auf den Namen einer Freundin (Agnes) gedichtete: „Stilles Lamm und Friedefürſt" beirechnen dürfen, enthält der erſte Theil des Freylinghauſenſchen Geſangbuches deren 17 mit 11 Melodieen, und der Melodieenanhang der 5ten Ausgabe deſſelben (1710) fügt dieſen noch eine 12te hinzu*), die auch ſpäter beibehalten blieb; der zweite Theil giebt die andern ſechs Lieder mit drei Melodieen. Hier ſind nun eben ſolche, die auf das hohe Lied ſich gründen, wie „Jeſus iſt das ſchönſte Licht ꝛc., O wie ſelig ſind die Seelen ꝛc., Die lieblichen Blicke, die Jeſus mir giebt", die vorzugsweiſe mit Melodieen verſehenen; auch bei Liedern gleicher Maaße iſt der Regel nach das in Bildern aus den Propheten dahergehende ſelbſt dem ſchöneren, des Dichters Seele in Urſprünglichkeit unmittelbar entquollenen vorgezogen, wie das Lied: „Mein Freund zerſchmilzt aus Lieb' in ſeinem Blute", in welchem (nach Maleachi III, 3) die Läuterung der Seele dem Ausſchmelzen des Goldes verglichen wird, dem herrlichen über die Menſchwerdung: „O Liebe, die den Himmel hat zerriſſen, die ſich zu mir ins Elend niederließ ꝛc." Aber auch eine enthuſiaſtiſche verdient die Richtung genannt zu werden, von der wir reden, wenn freilich nicht in dem Sinne ihrer Zeit, der jenes Wort, wenn ſie ſeiner ſich bediente, ſtets gleichgeltend war mit krankhaft ſchwärmeriſcher Übertreibung. Eine hoch geſteigerte Stimmung des Gemüthes ſpiegelt ſich ab in den meiſten jener Lieder,

*) Zu dem Liede: „O wie ſelig ſind die Seelen" (p. 38 Zugabe: Nr. 512; 1711, Nr. 1274.)

eine Wärme des Ausdrucks, eine Fülle von Bildern tritt darin hervor, mehr als in denen früherer Zeit, und fordert die Sänger auf, einen höheren, dem Liede gemäßen Ton anzuſtimmen. Gehaltener iſt dieſer Ton in den Weiſen zu Angelus' Liedern; die Mehrzahl derſelben ſchreitet im geraden Takte daher, nur ſechs bewegen ſich in dreitheiligem*) und bei zweien ſtehen beide Formen ſich gegenüber**), der gerade Takt in dem Haupttheile der Strophen, der ungerade in den Kehrreimen am Schluſſe derſelben. Ein tanzhafter Schritt waltet nur in dreien ob***), eine vierte ſolcher Art ſetzte die 5te Ausgabe (1710) zwar an die Stelle der von den früheren für das Lied „Morgenſtern der finſtern Nacht" gegebenen, allein dieſe verdrängte ſpäter wiederum jene neuere. Mehr dem Gepräge des Myſtiſchen ſtrebten die Sänger aller dieſer Weiſen nach, weil ſie die Lieder in ſolchem Sinne empfanden; nicht in dem ſtrengeren der Propheten und der Offenbarung, ſondern dem milderen des hohen Liedes, deſſen Farbe auch meiſt Angelus' Geſänge tragen und die ihren Melodieen ſich mittheilt durch die weiche Tonart, die bei der Mehrzahl derſelben — 20 gegen 10 — obwaltet. Erſcheint nun auch bei den acht Melodieen zu Liedern unſeres Dichters, die das zweite Geſangbuch giebt (1714), ein anderes Verhältniß — 3 gegen 5 — und ein Übergewicht der harten Tonart, ſo bleibt doch im Ganzen das öftere Vorkommen der weichen entſchieden; auch gilt von deſſen ſpäteren Weiſen ſonſt daſſelbe, wie von denen des erſten Geſangbuches; bis auf eine — die des Liedes „Nun iſt dem Feind zerſtört ſein' Macht" — ſind alle geraden Taktes, ja, in der des einen ihrer Lieder, das Kehrreime hat, des 409ten:

Dein' eigne Liebe zwinget mich
Mein Jeſu, hoch zu lieben dich ꝛc.†),

wo es am Schluſſe jeder Strophe heißt:

O du herzgeliebter Gott,
Wenn mir tauſend Herzen blieben,
Wollt' ich dich mit allen lieben,

iſt der Gegenſatz dieſes Schluſſes der Strophen zu dem Vorangehenden nicht durch Taktwechſel ausgedrückt, ſondern beſchleunigte Bewegung, indem hier mindergeltende Töne eintreten. Den Anforderungen der Zeit war mit dieſen Singweiſen mehr genügt als es je zuvor geſchehen war, man darf ſagen, daß ſie erfüllt waren. Davon iſt uns der Beifall Zeuge, den die Mehrzahl derſelben länger

*) Dich Jeſu loben wir ꝛc. (687)
Jeſu wie ſüß iſt deine Liebe ꝛc. (455)
(S. Beiſpiel Nr. 1.)
Komm Liebſter, komm in deinen Garten ꝛc. (351)
Name voller Güte ꝛc. (63)
Nun will ich mich ſcheiden von allen Dingen ꝛc. (64)
Weil ich nun ſeh' die güldnen Wangen (610)

**) Ach ſagt mir nichts von Gold und Schätzen (368)
(S. Beiſpiel 2.)
Das neugeborne Kindelein (684)

***) In den in der Anmerkung * zuletzt genannten Nr. 63. 64. 610.

†) S. Beiſpiel 3.

als hundert Jahre genoſſen hat. Bis auf zwei — die der Lieder: „Morgenſtern der finſtern Nacht“ und „Spiegel aller Tugend“ — welche die 5te Ausgabe des Freylinghauſenſchen Geſangbuches (1710) mit andern vertauſcht hatte, erhielten ſie ſich bis 1741, dem Jahre der Herausgabe des vollſtändigen Geſangbuches durch Gotthilf Auguſt Francke; ja, dieſer ſtellte die alte Melodie des erſtgenannten Liedes wieder her und gab dem zweiten eine dritte, ganz neue. In dieſer Geſtalt gingen ſie noch in die 30 Jahre ſpätere Ausgabe von 1771 über. Daß ſie auch nach Süddeutſchland ſich verbreiteten, lehrt uns Königs harmoniſcher Liederſchatz, worin, bis auf 5*), alle Weiſen des erſten Geſangbuches zu Angelus' Liedern übergegangen ſind, die der beiden zuvorgenannten nach der Ausgabe von 1710; die Melodieen des 2ten bis auf eine (die des Liedes: „Schwing' dich auf mein Täubelein ꝛc.“), nur daß der neue Herausgeber hier wie dort durch Umwandeln des 3theiligen in den geraden Takt, durch Tilgung der Sylbendehnungen, durch möglichſte Zurückführung der einzelnen Töne auf gleiche Dauer, ihnen nach ſeiner Art ein ernſteres Gepräge zu geben geſucht hat. Nur in einem einzigen Falle hat er den ungeraden Takt beſtehen laſſen, in der Melodie des Liedes: „Nun will ich mich ſcheiden von allen Dingen“, und eben ſo wendet er nur für ein Lied eine andere Melodie an: „Wie ſchön biſt du, mein Leben und mein Licht“, obgleich er hin und wieder für einzelne auch noch andere Weiſen hat neben den aus Freylinghauſens Geſangbüchern aufgenommenen. Im Jahre 1817 giebt die 2te Auflage von Kühnau's Choralbuche noch ſieben aus Freylinghauſens Geſangbuche entlehnte Melodieen zu Johann Angelus' Liedern**); erſt in dem neuen Berliner Geſangbuche ſind die von daher in Bezug genommenen bis auf zwei geſchwunden***).

Noch größeren Anklanges erfreuten ſich die Melodieen zu den Liedern Chriſtian Friedrich Richters. Seine Lebensverhältniſſe erwähnten wir vorübergehend bereits in der Einleitung; wir wiederholen ergänzend, daß er im Jahre 1676 zu Sorau in der Niederlauſitz geboren war, ſich der Arzneiwiſſenſchaft widmete und als Arzt des Halliſchen Waiſenhauſes am 5ten October 1711 in dem blühenden Alter von nur 35 Jahren aus der Welt abgerufen wurde. Frühe ſchon hat er geiſtliche Geſänge gedichtet; ſein Lied: „Die lieblichen Blicke, die Jeſus mir giebt“, ſteht bereits in dem Darmſtädter Geſangbuche von 1698, es iſt alſo das Werk eines höchſtens Zweiundzwanzigjährigen. Sein Bruder, Chriſtian Sigismund Richter, gab im Jahre 1718 aus den nachgelaſſenen Schriften des Vollendeten einige Abhandlungen heraus unter der Aufſchrift: „Erbauliche Betrachtungen vom Urſprunge und Adel der Seelen“, bezeichnet mit den ſchönen Sprüchen aus Sirach (XLVI, 12) „Ihre (der Gläubigen) Gebeine grünen

---

*) Nr. 610, 684, 687, 691, 702 der Zugabe in der zweiten Auflage des erſten Theils.

**) Du zuckerſüßes Himmelsbrod Nr. 70.
Hochheilige Dreieinigkeit Nr. 138.
Höchſter Prieſter, der du dich ꝛc. Nr. 139.
Komm Liebſter, komm in deinen Garten ꝛc. Nr. 184.
Meine Seele willſt du ruhn Nr. 220. (Doch iſt dieſe Melodie älteren Urſprungs; ſie kommt ſchon in dem Nürnberger Geſangbuche von 1690 vor.)
Spiegel aller Tugend Nr. 282.
Wo iſt der Schönſte, den ich liebe Nr. 329.
(S. Beiſpiel 4 bis 10.)

***) Ich will dich lieben meine Stärke ꝛc. Nr. 102, Kühnau's Melodienbuch; Frl. I. 378.
(S. Beiſpiel 11.)
Wo iſt der Schönſte, den ich liebe ꝛc. Nr. 224, Ebend.; Frl. I. 363.

noch immer, da ſie liegen", und aus dem Evangelium des Johannes (V, 22) „Sammlet die übrigen Brocken, daß nichts umkomme". Zu dieſen Brocken gehören denn auch, als Zugabe am Schluſſe, ſeine Lieder, in zwei Abtheilungen zuſammengeſtellt. Die erſte iſt überſchrieben: „Anhang einiger erbaulicher poetiſcher Gedichte", weil dieſe entweder nicht für geiſtlichen Geſang beſtimmt oder Gelegenheitsgedichte für gleichgeſinnte Freundinnen, ja, nur fromme Sprüche ſind. Unter dieſen Liedern — ihrer zehn — hat nur eins, auf den Namen Agneta gedichtet: „Stilles Lamm und Friedefürſt", kirchliche Geltung erhalten; ein anderes, am 6ten November 1701, wie des Dichters Bruder bezeugt, niedergeſchrieben, ſpricht die in jenes Seele lebende göttliche Verſicherung aus, daß ſeine Tage nur kurz ſeyn würden, daß er bald zu ſeines Herren Freude eingehen werde, und eine herzliche Sehnſucht danach gleich in den Anfangsworten: „Laß mein Gott die Stunde kommen, da mein Geiſt in dir ſich ſchaut"! Die zweite Abtheilung mit dem Titel: „Anhang aller geiſtreichen Lieder des Autoris", giebt ſeine 22, in beide Freylinghauſenſche Geſangbücher aufgenommenen Lieder. Sie legen ein ſchönes Zeugniß ab von der tiefen, warmen Frömmigkeit, die ſein ganzes Leben durchdrang, und wenn deren oft hoch geſteigerter Ausdruck als ein „enthuſiaſtiſcher" im Sinne der ſogenannten rechtgläubigen Gottesgelehrten jener Tage, von dieſen, wie wir geſehen, mit bitterem Tadel verfolgt wurde, ſo ſtellen die herzlichen einfachen Worte ſeines Bruders, mit denen dieſer ſeinen Nachlaß der Öffentlichkeit übergiebt, den Werth des frühe Entſchlafenen und ſeiner Hervorbringungen ſogleich wieder in das rechte Licht. „Man kann (ſagt er) dieſe ſeine Schriften anſehen als ein Zeugniß der Wahrheit, die er durch die Erbarmung Gottes aus lebendiger Erfahrung an ſeiner eigenen Seele in der Kraft und wirklich empfunden hat. Wie er ihm denn in ſeinem Leben zum Hauptzwecke geſetzet hatte, daß er in die wahre Liebe Gottes und ſeines Heilandes eindringen und in der ſeligen Gemeinſchaft Gottes wandeln möchte. An der Welt ſcheinbarer Herrlichkeit aber, ihren Schätzen und Luſtbarkeiten, hatte er keinen Gefallen; er hielt auch ein ſonſt wohl verdientes Lob von andern Menſchen für eitel. Denn er ſuchte keinen Ruhm vor Menſchen, ſondern trachtete vielmehr, je und je ein mit Chriſto in Gott verborgenes Leben zu führen. Er jagte mit ganzem Ernſte nach Beidem, dem innerlichen und äußerlichen Frieden. Darum konnte er auch eine Nacht vor ſeinem ſeligen Ende noch mit großer Freudigkeit und Ernſte von dem Frieden Gottes in einer gläubigen Seele reden ꝛc." Eben dieſe innere Wahrheit ſeiner Lieder ſicherte noch bei ſeinem Leben der Mehrzahl derſelben die Aufnahme in Freylinghauſens Geſangbuch. Und eine gleiche Wahrheit der Empfindung dürfen wir den zu ihnen geſungenen Melodieen nachrühmen, haben ſie allerdings auch nicht die Urkraft der älteren des erſten Jahrhunderts der Kirchenreinigung, ja, tragen viele das Gepräge des Empfindſamen an ſich, ſelbſt des als Kennzeichen des „Enthuſiaſtiſchen" von den Rechtgläubigen dargeſtellten Tanzhaften. Auch fanden ſie allgemeinen Anklang. In Königs harmoniſchem Liederſchatze ſind (bis auf die Weiſe des Liedes „Jeſus iſt das ſchönſte Licht") alle Melodieen beider Freylinghauſenſchen Geſangbücher zu Richters Liedern enthalten; ihm fehlt nur die, der Zugabe für die fünfte Ausgabe des erſten beigefügte des Liedes: „O wie ſelig ſind die Seelen"; Kühnau's Choralbuch giebt nicht minder alle des erſten Geſangbuches — auch die bei König fehlende der Zugabe für deſſen 5te Auflage — nur mit Ausnahme zweier: „Jeſu gieb mir deine Fülle ꝛc." und „Wo iſt meine Sonne blieben ꝛc."; von denen des 2ten Geſangbuches finden wir dort nur eine, des Liedes: „Stilles Lamm und Friedefürſt." Endlich nimmt von den 15 Singweiſen beider Theile noch das neue Berliner Geſangbuch faſt die Hälfte in

Bezug, deren ſechs*), und unter ihnen die von den Gottesgelehrten Wittenbergs ſo herbe getadelten der Lieder: „Die lieblichen Blicke, die Jeſus mir giebt" und „Es glänzet der Chriſten inwendiges Leben." Wir verweilen daher bei ihnen, und auch deshalb ſchon, weil, wie wir geſehen, Richter zu den geiſtlichen Dichtern gehört, deren Lieder in Freylinghauſens Geſangbüchern nächſt denen des Joh. Angelus am reichſten mit eigenen Melodieen ausgeſtattet ſind.

Wenn wir ſie nun im Allgemeinen betrachten, ſo wiederholt ſich zunächſt, wie bei den Weiſen zu Joh. Angelus' Liedern, ſo auch bei ihnen, das Übergewicht der weichen Tonart über die harte; in den früheren Ausgaben des erſten Geſangbuches ſtellt ſich das Verhältniß dar wie 8 zu 3, in der fünften wie 9 zu 3, indem eine Weiſe harter Tonart (B dur „O wie ſelig ſind die Seelen ꝛc.") in dem Melodieenanhange hinzugekommen, dagegen aber auch eine andere in die weiche verſetzt iſt (aus F dur nach G moll): „Meine Armuth macht mich ſchreien ꝛc.". Ferner bewegen ſich nur ihrer zwei in dreitheiligem Takte, die beiden zuvor genannten, von den Eiferern für Rechtgläubigkeit wegen ihres hüpfenden daktyliſchen Maaßes verworfenen, das ohne Zweifel zu einer ſolchen Geſtaltung der Melodieen die nächſte Veranlaſſung geweſen iſt. Richten wir unſere Prüfung auf das Einzelne dieſer Singweiſen, ſo zeigt ſich manches unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch Nehmende. Es ſind nur zwei unter ihnen, die eine ältere Strophe in neue, melodiſche Formen kleiden, die der beiden Lieder: „Hüter, wird die Nacht der Sünden nicht verſchwinden ꝛc." und „Meine Armuth macht mich ſchreien"; beiden iſt das Maaß des 38ſten der franzöſiſchen Pſalmen gemein (Las, en ta fureur aigue etc.). Alle übrigen Lieder mit eigenen Melodieen haben zugleich neue Strophen. Doch iſt dem Dichter jene zuvor bezeichnete ältere in mehren andern Fällen Vorbild geweſen, wenn auch nur in ihren allgemeinen Umriſſen, nämlich als ſechszeilige, in zwei dreizeilige gleichen Baues zu theilende Strophe. So in den trochäiſchen Maaßen der Lieder: „Wo iſt meine Sonne blieben ꝛc." und „O wie ſelig ſind die Seelen", wo dort eine vierſylbige Zeile zweimal zwiſchen zwei achtſylbigen ſteht, hier zweimal eine ſiebenſylbige zwei achtſylbigen folgt; ſo auch in dem iambiſchen des Liedes: „Maria hat das beſte Theil erwählt", wo zweimal durch zwei elfſylbige Zeilen eine achtſylbige eingeſchloſſen wird. Die Melodieen, wenn auch durchweg beide übereinſtimmende Theile ſolcher Strophen abweichend betonend, ſchließen ſich dennoch an deren Bau durch ihre Ausweichungen; iſt ihre Grundtonart eine weiche, ſo wird am Schluſſe des erſten Theiles in eine verwandte harte ausgewichen, und umgekehrt, wenn die Weiſe harter Tonart iſt. Auch bei längeren Strophen von zwei Abtheilungen ungleichen Baues erſcheint doch in dieſem eine Ebenmäßigkeit, mindeſtens aber wird der Wechſel in der Zuſammenſtellung durch gleichartige Beſtandtheile bewirkt. So finden wir in der achtzeiligen, trochäiſchen Strophe des Liedes: „Jeſus iſt das ſchönſte Licht" im Aufgeſange ſieben- und achtſylbige verſchränkte Zeilen, im Abgeſange ein achtſylbiges Zeilenpaar von einem ſiebenſylbigen umſchloſſen; ſo in der ebenfalls achtzeiligen des Liedes: „Gott den ich als Liebe kenne" in dem Aufgeſange ein ſiebenſylbiges Zeilenpaar

*) Die lieblichen Blicke (Nr. 43 nach Kühnau's Melodieenbuch).
Es glänzet der Chriſten (Nr. 55.)
Es koſtet viel, ein Chriſt zu ſeyn (Nr. 53.)
Hüter, wird die Nacht der Sünden (Nr. 93.)
Mein Freund zerſchmelzt (Nr. 132.)
O wie ſelig ſind die Seelen (Nr. 173.)
S. Beiſpiel 12—17.

von einem achtſylbigen eingefaßt, im Abgeſange die umgekehrte Stellung. Wie nun dieſer Bau überall auch durch die Reimſtellung noch beſtimmter ausgeprägt wird, ſo nicht minder durch die Melodie und ihre Ausweichungen. Doch hat dieſe auch hin und wieder verſäumt, in ihrem Baue dem Inhalte des Liedes ſich anzuſchließen, wie wir es unter andern in der des Liedes von der Nachfolge Chriſti finden: „Der ſchmale Weg iſt breit genug zum Leben“*). Hier pflegt die erſte Zeile jeder Strophe an deren Schluſſe, mehr oder minder verändert, oft nur in einem einzigen Worte, wiederzukehren und dieſelbe dadurch abzurunden, wie dieſes recht deutlich wird durch die zweite Strophe dieſes ſchönen Liedes:

Des Herren Weg iſt voller Süßigkeiten,
Wenn man es nur im Glauben recht bedenkt,
Wenn man das Herz nur fröhlich dazu lenkt,
Man muß ſich recht dazu bereiten,
So iſt der ſchmale Weg voll Süßigkeiten!

Anderemale, ohne eine ſolche äußere Veranlaſſung, hat dagegen die Melodie einer ſelbſt ſchwer faßlichen Strophe Schwung und Abrundung gegeben. So der folgenden zehnzeiligen:

Wirf ab von mir das ſchwere Joch der Sünden**),
Errette mich, mein Jeſu, durch dein Blut!
Wenn ferner mich die Lüſte wollen binden,
Befreie mich durch deine Liebesglut!
Hier iſt mein Herze,
Zermalmt von Leid und Schmerze;
Du wirſt mich ja nicht laſſen in den Banden,
Ich hab auf dich gebaut
Und, Jeſu, deiner Huld vertraut,
Drum werd' ich nicht zu Schanden!

Der melodiſche Grundgedanke der erſten zwei, als Stollen des Aufgeſanges wiederkehrenden Zeilen, durch deren Wiederholung dem Ohre und inneren Sinne noch mehr eingeprägt, wird in dem regelloſer dahergehenden Abgeſange — von einer 5, 7, 11, 6, 8, 7ſylbigen iambiſchen Zeile — ſinnig durchgeführt, ja, er kehrt in den letzten drei Zeilen, die in die Grundtonart rückkehrende letzte ausgenommen, faſt unverändert wieder, und ſtellt ſo durch tonkünſtleriſche Mittel eine Form dar, die wir hier nicht erwarten konnten, in jenem früheren Falle aber vermißten, wo ſie durch die Strophe bereits gegeben ſchien. Ein Ähnliches begegnet uns auch in der Weiſe des Liedes: „Mein Freund zerſchmelzt aus Lieb in ſeinem Blute“, deſſen wir ſchon zuvor gedachten, worin die Reinigung von den Sünden nach einem Bilde des Propheten Malcachi mit dem Ausſchmelzen edler Metalle verglichen wird, zumal in deſſen 7ter Strophe:

*) S. Beiſpiel 18.
**) S. Beiſpiel 19.

Nun wird mein Gold im Leiden rein geſeget,
Der Ofen iſt das Kreuz, der Teſt das Herz,
Die Schlacke iſt, was ſich in Gliedern reget,
Der Schmelzer iſt mein Freund, die Glut der Schmerz!
Muß gleich das Gold durchs Feuer gehn,
So bleibt es doch verklärt in ſeinem Tiegel ſtehn!

Ein wenn auch ferner doch deutlicher Anklang nähert die erſte Zeile des Aufgeſanges der letzten des Abgeſanges, und ſchlingt ſo ein Band um das Ganze der Singweiſe.

Die nach Richters Liede: „Mein Salomo, dein freundliches Regieren“*) gewöhnlich genannte Melodie dürfen wir hier als eine der ſeinigen nicht anführen; ſie eignet urſprünglich einem andern Liede, dem des Herausgebers „So iſt denn nun die Hütte aufgebauet“, das dieſer auf des Herrn Menſchwerdung dichtete, es gründend auf Joh. I, 14: „Das Wort ward Fleiſch und wohnete unter uns“; das heißt (ſagt er in deſſen Überſchrift) es ſchlug ſeine Hütte auf. Sie hat, der meiſt geſchmackloſen Sylbendehnungen entkleidet, ihrer Anmuth und Sangbarkeit wegen bis auf unſere Tage ſich Beifall erhalten, und iſt die einzige unter denen der ſieben Lieder Freylinghauſens, die in ſeinen Geſangbüchern eigene Singweiſen haben — 3 in dem erſten, 4 in dem zweiten**) — die noch in den neueren Ausgaben von Kühnau's Choralbuche und in dem neuen Berliner Geſangbuche als eine gangbare zu finden iſt. König giebt ſie alle in ſeinem Liederſchatze bis auf eine, die des Abendliedes: „Der Tag iſt hin, mein Geiſt und Sinn“, nur daß er den dreitheiligen Takt und die Sylbendehnungen, wie gewöhnlich, beſeitigt hat.

Wir enthalten uns eines ausführlichen Eingehens auf die Singweiſen der Lieder aller andern zuvor genannten Dichter unſerer Geſangbücher, und begnügen uns mit einzelnen Bemerkungen über dieſelben, wie ſie unſerem Zwecke dienen. Hatte Freylinghauſen in ſeinem erſten Geſangbuche von vier Melodieen zu Liedern Georg Heinrich Neuß' die Hälfte beſeitigt, ſo hat er unter 13, die er in dem zweiten mit eigenen Singweiſen giebt, nur von dreien ihre urſprünglichen mit andern vertauſcht, den Liedern: O getreuer frommer Gott (II, 297) — O Menſchenkind, willſt du mit Gott (383) — O Menſch bedenk es eben, du edle Creatur ꝛc.; ein ſicheres Kennzeichen, daß Neuß, ein älterer Zeitgenoſſe Freylinghauſens, der, erſt 1716 geſtorben, die Herausgabe beider Geſangbücher noch erlebte, den der Zeit anmuthenden Ton in ſeinen Weiſen wohlgetroffen habe, wie wir ja früher ſchon gefunden, daß er in deren Sinne ſich oft verſucht und, eigenem Geſtändniſſe zufolge, ſelbſt aus Opern ſeiner Tage Manches entlehnt habe. Dauernden Beifall bis auf unſere Zeiten genoſſen unter den

*) S. Beiſpiel 20.

**) I. Der Tag iſt hin, mein Geiſt und Sinn ꝛc.
Herr und Gott, der Tag' und Nächte ꝛc.
Unerſchaffne Lebensſonne ꝛc.
II. Auf, auf, weil der Tag erſchienen ꝛc.
Die Zeit iſt noch nicht da, wo Zion triumphiret ꝛc.
O unbegreiflich herrlich Weſen ꝛc.
So iſt denn nun die Hütte ꝛc.

zuerſt mit Freylinghauſens Geſangbüchern erſcheinenden Melodieen zu Liedern geiſtesverwandter, näher und ferner an Halle lebender Dichter, gar manche, die wir, über ihre Dichter in Kürze berichtend, hier nennen. Bartholomäus Craſſelius, aus Glauchau im Meißner Lande gebürtig, zuletzt evangeliſcher Pfarrer in Düſſeldorf, lebt mit den Weiſen ſeiner Lieder: „Dir, dir Jehovah will ich ſingen" (der auch auf Neumarks Lied: Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. angewendeten*) und „Friede, ach Friede, ach göttlicher Friede ꝛc."**) noch unter uns fort; Wolfgang Chriſtoph Deßler, Conrector der heil. Geiſtſchule zu Nürnberg (1660—1772), mit denen der Lieder: „Mein Jeſu, dem die Seraphinen ꝛc." und „Wie wohl iſt mir, o Freund der Seelen ꝛc."***); Chriſtian Andreas Bernſtein, ſeinem Vater als künftiger Nachfolger in der Pfarre zu Dommitzſch nächſt Halle beigegeben, allein ſchon 1699 am 18ten October, noch vor dem Erſcheinen des erſten Geſangbuches von Freylinghauſen aus dem Leben geſchieden, hat mit den Weiſen ſeiner Lieder: „Ihr Kinder des Höchſten, wie ſtehts um die Liebe ꝛc."†) und „Mein Vater, zeuge mich dein Kind ꝛc." in der evangeliſchen Kirche ſich erhalten; Chriſtian Jacob Koitſch, von 1700 bis 1705 Inſpector des Pädagogiums zu Glaucha, dann bis zu ſeinem 1735 erfolgten Tode Profeſſor zu Elbing und Rector des dortigen Gymnaſiums, fand mit der anmuthigen Weiſe ſeines Liedes: „Du biſt ja Jeſu, meine Freude"††) vorzüglichen Beifall, nur daß ſie — vielleicht ſeit Königs Liederſchatz — aus dem urſprünglich ihr eignenden dreitheiligen Takte ſpäter in den geraden gebracht wurde; Johann Chriſtian Nehring, Pfarrer zu Morl bei Halle, hat die Melodie ſeines Liedes: „Die Tugend wird durch's Kreuz geübet"†††) bis auf unſere Tage fortgepflanzt; eine Melodie zu einer 8zeiligen iambiſchen Strophe einfachen Baues, in der 9- und 8ſylbige Zeilen in regelmäßigem Wechſel verſchränkt ſind und deren letzte beide Zeilen in ihrer Betonung die Wendungen des Aufgeſanges wiederum ergreifen, nur daß die achte dem Grundtone ſich zurückneigt, während die 2te und 4te (im Aufgeſange) nach deſſen Oberquarte hinaufſtrebten. Koitſch offenbart in ſeinem vorher genannten Liede einen Geiſt frommer, ſtiller Zuverſicht, der in deſſen Melodie wohl getroffen iſt, zumal wenn man ſie der 3ten und 4ten Strophe hinzudenkt:

Du haſt o Held ja überwunden,
Gieb mir auch Überwindungskraft,
Und laß mich in den Kampfesſtunden
Erfahren was dein Leiden ſchafft;
Dadurch du alles haſt beſieget,
Daß unter deinen Füßen lieget
Welt, Sünde, Teufel, Höll' und Tod;
Nun, mach ſie auch an mir zum Spott!

*) S. Th. II S. 294, in der Anmerkung III.
**) S. Beiſpiel 21.
***) S. Beiſpiele 22, 23.
†) S. Beiſpiel 24.
††) S. Beiſpiel 25.
†††) S. Beiſpiel 26.

Ich trau allein auf deine Gnade,
Die mir dein theures Wort verſpricht;
Es ſagt, daß nichts den Deinen ſchade,
Weils nie an deiner Kraft gebricht;
Nun haſt du mich ja angenommen
Als ich bin flehend zu dir kommen,
Es hat's mein Herz ja wohl geſpürt,
Als es dein Gnadenblick gerührt!

Ein männlicher, tapferer Geiſt ſpricht ſich aus in Nehrings zuvor gedachtem Liede, zumal in deſſen zweiter und fünfter Strophe, allein ihm iſt die ſonſt ſangbare, wenn auch wenig volksmäßige Singweiſe nicht gewachſen:

Wer ſollte ohne Kampf wohl ſiegen?
Die Tapferkeit kann nicht beſtehen,
Wenn man nicht will zu Felde liegen
Und einen ernſten Streit angehn!
Der Feind iſt, wenn Gott Kraft verliehen,
Flugs da, der ſich ihr widerſetzt;
Da ſoll man ja den Schlaf recht fliehen,
Wenn Satans Heer die Schwerter wetzt!

Denn Gott hat uns nicht führen wollen
Durch einen Weg voll Zärtlichkeit,
Darauf wir emſig laufen ſollen
In der ſo kurzen Pilgrimszeit
Zum Leben, das da ewig währet,
Wo Streit und Kampf entfernet iſt,
Und wo man recht die Ruh erfähret
In Gott, der alles Leid verſüßt ꝛc.

Johann Heinrich Schröder aus dem Calenbergiſchen, um 1696 Pfarrer zu Meſeberg bei Wollmirſtädt im Magdeburger Lande, lebt in dem evangeliſchen Kirchengeſange fort vor allem durch ſein Lied:

Eins iſt noth, ach Herr dies eine
Lehre mich erkennen doch ꝛc.*)

*) S. Beiſpiel 27.

das im Abgesange aus Anfangs vorwaltendem trochäischen Maaße in daktylisches übergehend, dadurch schon in den dafür gesungenen Melodieen den Wechsel geraden und dreitheiligen Taktes bedingt hat. Das eine und andere Maaß stellt sich jedoch in den drei älteren dieser Melodieen nicht dar durch gegenseitiges, in kürzerer und längerer Dauer beruhendes Verhältniß ihrer einzelnen Töne, sondern lediglich durch das Taktgewicht, dessen Nachdruck die Töne, auf denen es ruht, ihrer gleichen Zeitdauer mit den folgenden ungeachtet, als die längeren erscheinen läßt. Die älteste dieser Weisen begegnet uns 1698 in dem Darmstädter Gesangbuche; eine zweite bringt 1704 das ältere Gesangbuch Freylinghausens, und diese hat die allgemeinste Verbreitung gefunden; eine 3te endlich rührt von Joh. Sebastian Bach her und findet sich in dem 1736 durch den Schloßcantor Schemelli zu Zeitz herausgegebenen musikalischen Gesangbuche. Neben die zweite setzt König in seinem harmonischen Liederschatze noch eine 4te, die aber, wie es scheint, nur örtlich Anklang gefunden haben wird, da ich mich nicht erinnere, sie sonst noch irgendwo angetroffen zu haben. Peter Lackmann, seit 1695 Pfarrer im Holsteinischen, schon 1713, noch vor Herausgabe des zweiten Gesangbuches verschieden, hat die Melodie seines Liedes: „Zerfließ mein Geist in Jesu Blut und Wunden“*) in die evangelische Kirche eingebürgert, eine Singweise, deren Abgesang in seinen beiden nur 8sylbigen Anfangszeilen die melodischen Wendungen der beiden 11- und 10zeiligen des Aufgesanges verkürzt wiederbringt, in einer Art des Anklingens, die wir auch bei andern Freylinghausenschen Melodieen in mannichfach wechselnder Gestaltung gefunden haben. Johann Eusebius Schmidt, seit 1697 Prediger zu Siebleben bei Gotha und noch bis nahe gegen die Mitte des Jahrhunderts am Leben (1745), zeigt etwas Ähnliches in der Weise seines Liedes von der Geduld und Beständigkeit, das aber schon durch den Bau von dessen Strophe bedingt wird, welche ihre Anfangsworte zum Schlusse allezeit wiederholt:

Fahre fort, fahre fort**),
Zion fahre fort im Licht!
Mache deinen Leuchter helle,
Suche stets die Lebensquelle,
Zion dringe durch die enge Pfort,
Fahre fort, fahre fort!

und in der 5ten Strophe:

Dringe ein, dringe ein,
Zion dringe ein in Gott!
Stärke dich mit Geist und Leben,
Sei nicht wie die andern todt,
Sei du gleich den grünen Reben;
Zion, in die Kraft für Heuchelschein
Dringe ein, dringe ein!

*) S. Beispiel 28.
**) S. Beispiel 29.

Ein förmliches Zurückweiſen auf Wiederholung des ganzen Aufgeſanges nach dem Abgeſange findet ſich nur einmal, in der Melodie eines Liedes von dem Dr. Johann Chriſtian Lange, Generalſuperintendenten in Idſtein, der, um 1669 geboren, erſt nach der Mitte des Jahrhunderts, am 16ten December 1756, in dem hohen Alter von 87 Jahren aus dem Leben ſchied:

Auf, Triumph, es kömmt die Stunde*),
Da ſich Zion die Geliebte,
Die Betrübte hoch erfreut!

Babel aber geht zu Grunde,
Daß ſie kläglich über Jammer,
Über Angſt und Kummer ſchreit!
Auf, Triumph ꝛc.

Wir haben unter dieſen Melodieen bereits mehre genannt, welche das Wittenberger Gutachten als „hüpfende und ſpringende, den enthuſiaſtiſch-fanatiſchen (verzückt-ſchwärmeriſchen) Inhalt ihrer Lieder ſelbſt zur Raſerei ſteigernde" bezeichnet: die Weiſe zu Craſſelius' Liede: Friede, ach Friede ꝛc., zu Bernſteins: „Ihr Kinder des Höchſten ꝛc."; wir könnten auch die Melodie zu Schröders: „Eins iſt noth ꝛc." hieher rechnen, deren Abgeſang völlig das Gepräge eines Tanzliedes trägt. Es laſſen indeß viele noch ſich anführen, deren Tänzerſchritt der Würde des kirchlichen Geſanges widerſtrebt. Eine der auffallendſten dieſer Art iſt die ſpätere zu dem Liede eines Ungenannten: „Ach alles was Erde und Himmel umſchließet"**). Die ältere, in dem früheren Geſangbuche (1704) erſchienene, aus dem Darmſtädter Geſangbuche ſtammende, trägt das Gepräge der Freudigkeit, wie es auch in älteren Singweiſen uns begegnet, ſtreift aber nahe ſchon an die Grenze, über welche hinaus die kirchliche Würde aufhört. Dennoch mochte ſie jener Zeit noch zu nüchtern und leer an Schwung erſcheinen, ſie wurde daher 1710, in der fünften Ausgabe, mit einer andern vertauſcht, die völlig einer für muſikaliſche Inſtrumente beſtimmten Tanzweiſe gleicht, zumal in den durchweg mit beſonderer Schärfe hervorgehobenen Einſchnitten. Als G. A. Francke 1741 das vollſtändige Geſangbuch Freylinghauſens herausgab, ging er auf die ältere Melodie wiederum zurück; König dagegen in ſeinem Liederſchatze hat nicht allein dieſe frühere gänzlich beſeitigt und die neue dem genannten Liede allein angeeignet, ſondern ſie noch einem zweiten geſellt: „O Jeſu, du Urſprung der ewigen Gnade", nur mit einer geringen Verſchiedenheit in der Art, wie er dort und hier die Sylbendehnungen, nach ſeiner gewohnten Weiſe, möglichſt entfernt hat. Bei dieſer Wahl hat wohl kaum eigene Vorliebe ihn allein geleitet, ſondern vor allem der Beifall, den dieſe Melodie mehr als die andern in ſeiner näheren Umgebung gefunden hatte und ihre darauf ruhende Verbreitung; wir

*) Dieſe Melodie iſt eine Umbildung der dem Liede „Erit, erit illa hora" urſprünglich eignenden, auf die unſer Lied, eine freie Übertragung deſſelben, in dem Darmſtädter Geſangbuche von 1698 (S. 402—404), verwieſen wird. (S. Beiſpiel 30.)

**) S. Beiſpiel 31, a. b.

haben daran alſo einen ſichern Maaßſtab für die in jenen Tagen über die Aufnahme einer Singweiſe in die Kirche entſcheidende Beſchaffenheit derſelben. Die Melodie des Bernſteinſchen Liedes: Ihr Kinder des Höchſten, wie ſtehts um die Liebe ꝛc. könnte vielleicht einem weltlichen Geſange entlehnt ſeyn; in Gottfried Arnolds „Neuen Liebesfunken", die ſeinem „Geheimniß der Göttlichen Sophia" angehängt ſind (S. 309), iſt es bezeichnet: „Im Thon: heut lachet der Himmel, heut ſtrahlet die Sonne", ein Liedanfang, der bei einem geiſtlichen Liede jener Zeit mir nicht vorgekommen iſt. Aber auch ohne eine ſolche Entlehnung trägt ſie ganz das Gepräge eines Geſanges dieſer Art, und ihr Tänzerſchritt hebt ſich dadurch auffallender noch hervor, daß die drei Zeilenpaare, aus denen die Strophe des Liedes bis zu der einzeln ſtehenden Schlußzeile beſteht, immer nur einer einzigen, zu wiederholenden Melodiezeile zugewieſen ſind. Urſprünglich herrſchte in dieſer Singweiſe die harte Tonart unverändert vor; die fünfte Ausgabe des älteren Geſangbuches giebt ihr am Ende der Schlußzeile einen Anklang der weichen. Dieſen, der noch in das vollſtändige Geſangbuch von 1741 übergegangen war, hat die neuere Zeit wieder getilgt, iſt jedoch überhaupt auch von den zu tanzhaften Wendungen dieſer Zeile ganz abgewichen, die nunmehr als eine melodiſch völlig erneuerte betrachtet werden kann. Das Lied eines unbekannten Dichters:

O Jeſu mein Bräut'gam, wie iſt mir ſo wohl*),
Dein' Liebe die macht mich ganz trunken und voll!
O ſelige Stunden, ich habe gefunden,
Was ewig erfreuen und ſättigen ſoll.

Du haſt mich o Jeſu, recht reichlich erquickt
Und an die Troſtbrüſte der Liebe gedrückt,
Mich reichlich beſchenket, mit Wolluſt getränket,
Ja gänzlich in himmliſcher Freude verzückt ꝛc.

ergeht ſich, zumeiſt in Anklängen an das hohe Lied, ganz im Tone eines weltlichen Liebesgeſanges; das Darmſtädtiſche Geſangbuch giebt ihm eine Melodie weicher Tonart und dreitheiligen Taktes, deſſen hüpfender Schritt durch den gemäßigten Ausdruck des Geſanges gemildert erſcheint; eine ganz neue dagegen finden wir in dem früheren Geſangbuche Freylinghauſens, die durch harte Tonart, lebhafte Bewegung und Schmuck ihrer einzelnen Wendungen das

„Springen und Singen und Klingen
Ja gänzlich entbrennen in Liebesbegier",

deſſen die 5te Strophe des Liedes gedenkt, lebhaft darſtellt und dem enthuſiaſtiſchen Tone des Ganzen ſich enger anſchließt als jene ältere. Ein ähnlicher Ton herrſcht vor in der Weiſe des Liedes von Abraham Hinkelmann:

*) S. Beiſpiel 32, a. b.

„Seligſtes Weſen, unendliche Wonne*),
Abgrund der allervollkommenſten Luſt ꝛc.“

dieſem weniger angemeſſen, da es mehr innere Wärme athmet als hoch geſteigerte Liebesbrünſtigkeit wie das vorige. Sein Dichter (1652—1695), aus Döbeln im Meißner Lande gebürtig, zuletzt Pfarrer an der Katharinenkirche zu Hamburg, endete ſein Leben frühe an den Folgen des Verdruſſes, den ihm die Wirren bereitet hatten, welche der heftige, rechtgläubige Eifer des dortigen Predigers Meyer erregte und unabläſſig anfachte, Wirren, als deren Opfer Horb, Speners Schwager, aus der Stadt weichen mußte. Den Sänger ſeiner Melodie kennen wir nicht; er hat aber, wie wir ſehen, einer faſt ſchon ſtehend gewordenen Form geiſtlicher Singweiſen für Lieder daktyliſcher Maaße ohne weitere Prüfung ſich angeſchloſſen, ragt alſo aus dem Kreiſe Halliſcher Meiſter nicht hervor, welche Melodieen ſangen für Freylinghauſens früheres Geſangbuch.

Bei den Singweiſen aller zuvor genannten Lieder läßt ſich der Tänzerſchritt durch deren daktyliſches Maaß erklären, zum Theil auch durch die in ihrem Inhalte vorherrſchende, hochgeſteigerte Stimmung des Gemüthes, die ſelbſt bis zu einer Trunkenheit des Gefühles ſich ſteigert, die dem Kirchenliede misziemt. Mehr befremdet es, wenn, mit freilich milderem Ausdrucke, ein ähnlicher Schritt auch in der Melodie eines Liedes gefunden wird, deſſen Inhalt nur demüthige Ergebung unter Kreuz und Leiden athmet und der alten und ſpäteren Märtyrer gedenkt, bis hin zu den Waldenſern, Taboriten, Wiklef, Hieronymus von Prag und Huß, die der Schwerter Wüthen verlacht und die Flammen verſpottet hätten:

Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen**),
Komm, du angenehmer Gaſt!
Dein Schmerz macht mir keine Schmerzen,
Deine Laſt auch keine Laſt!

Die tanzhafte Form war alſo um jene Zeit eine ſo beliebte, daß ſie ſelbſt ohne nahe Veranlaſſung gewählt wurde, ja, ohne Rückſicht darauf zu nehmen, ob ſie für den Inhalt der Lieder ſich eigne. König, der dieſe Melodie in ſeinen Liederſchatz (S. 303) aufgenommen hat, giebt uns dieſelbe, ſeinen Grundſätzen zufolge, auf den geraden Takt zurückgebracht; das vollſtändige, von G. A. Francke herausgegebene Geſangbuch Freylinghauſens hat ſie dagegen in ihrer urſprünglichen Geſtalt beibehalten.

Es ſind aber nicht die Melodieen dreitheiligen Taktes allein, in denen wir einen Schritt ſolcher Art finden, der uns geiſtlichem Geſange durchaus misziemend ſcheint. Auch iſt ja nicht jene Art des Maaßes an ſich ſelbſt verwerflich; finden wir es doch bereits in den erſten Zeiten der Kirchenreinigung häufig angewendet und bei den trefflichſten Weiſen der evangeliſchen Kirche, ſowohl als durchhin vorwaltendes, als in rhythmiſchem Wechſel auftauchendes und wieder weichendes, wie in den Melodieen der Lieder: „Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc.“, „O Lamm Gottes unſchuldig ꝛc.“

*) S. Beiſpiel 33.
**) S. Beiſpiel 34.

und anderen. Das Tanzhafte tritt in geradem Takte nicht minder auffallend hervor bei vielen Melodieen zu Freylinghauſens Geſangbüchern, zumal den in dem Melodieenanhange der 5ten Ausgabe des früheren zuerſt enthaltenen. So in einer, dem Liede Bartholomäus Helders

Das Jeſulein ſoll doch mein Troſt,
Mein Heiland ſeyn und bleiben ꝛc.

an die Stelle der älteren des Dichters beigegebenen neuen, die durch das Vorwalten punktirter Noten in ihrem Aufgeſange und der erſten Hälfte des Abgeſanges ein fortwährendes Hüpfen darſtellt, faſt mehr noch befremdend als das Wiegende dreitheiliger oder triplirter Takte. In der Melodie des Abendliedes von Levin Johann Schlicht:

Ach mein Jeſu, ſieh ich trete*)
Da der Tag nunmehr ſich neigt
Und die Finſterniß ſich zeigt,
Hin zu deinem Thron und bete!
Neige du zu deinem Sinn
Auch mein Herz und Sinnen hin ꝛc.

in der Melodie dieſes Liedes, der letzten des erwähnten Anhanges, tritt das Tanzhafte in noch anderer Geſtalt hervor. Ihre erſten drei Takte ſtützen ſich auf den Grundton in tiefſter Lage, deſſen Forttönen bei wechſelnder Harmonie dem Ganzen völlig die Farbe eines Tanzes zur Sackpfeife giebt, wenn auch die Wendungen des Geſanges an ſich nicht unedel ſind. Beide Singweiſen ſind noch in das vollſtändige Geſangbuch von 1741 übergegangen, nur daß neben die des erſten Liedes auch die ältere noch geſtellt, der fortklingende Baßton aber in der zweiten mit einer mannichfaltigern Bewegung der Grundſtimme vertauſcht iſt, der wir ihn freilich ſtets noch unterlegen können als eine durch den eigenthümlichen Fortſchritt der Melodie unmittelbar bedingte, nur möglicherweiſe zu beſeitigende Begleitung. Der Dichter des Liedes, ein geborner Altmärker (1681—1723), war innerhalb der Jahre 1700—1708 Lehrer am Pädagogium zu Halle und ſtand dadurch mit Auguſt Herrmann Francke und Freylinghauſen in nahem Verhältniſſe; während dieſer Zeit iſt auch ſein zuerſt 1704 gedrucktes Lied gedichtet, deſſen neue Melodie jedoch erſt ſpäter entſtand unter den Einflüſſen des ſich allgemach in Halle geſtaltenden neuen Styles geiſtlichen Liedergeſanges. Bis dahin (1710) hatte man das Lied verwieſen auf die ältere Singweiſe Flittners: „Ach was ſoll ich Sünder machen ꝛc.“

Den Zuſammenhang der Ausbildung dieſes neuen Styles geiſtlichen Liedergeſanges mit dem deutſchen Singſpiele jener Zeit, auf den wir bereits in der Einleitung dieſes Buches hingedeutet, ihn vorläufig zu erklären, zu rechtfertigen geſtrebt haben, gedenken wir in dem folgenden Abſchnitte näher zu entwickeln. Wir werden uns dort überzeugen, daß der Einfluß jenes, ſeit den letzten 25 Jahren des 17ten Jahrhunderts in Deutſchland allgemeiner verbreiteten und eigenthümlicher ausgebildeten Schauſpieles gleich mächtig geweſen ſei auf den allgemeinen Kirchengeſang als den geiſtlichen Kunſtgeſang. Befremden kann uns am wenigſten die arienhafte Geſtaltung der Melodieen ſolcher geiſtlichen Lieder in

*) S. Beiſpiel 35.

Freylinghauſens Geſangbuche, die, von Anbeginn mehr der häuslichen als kirchlichen Erbauung beſtimmt, ſchon ihrer umfangreichen und weniger faßlichen Strophen wegen ſich kaum für dieſe letzte eigneten, wie das Lied Gottfried Arnolds „von der geiſtlichen Vermählung:“

O du Herzog meiner Liebe,
Fragſt du noch, warum ich mich
Nur in deinem Lieben übe,
Und mich ganz ergeb' an dich ꝛc.

und jenes andere von Craſſelius „von der Hoffnung Zions:“

Nun ruht doch alle Welt und iſt fein ſtille*),
Denn die Verheißungszeit geht in die Fülle;
Es kommt die Erquickung, der ſiebente Tag,
In welchem man jauchzen und fröhlich ſeyn mag ꝛc.

Beide gehören auch zu denen, die Freylinghauſen in ſeinen für kirchlichen Gebrauch 1718 zuſammengeſtellten Auszug aus ſeinen beiden Geſangbüchern, nicht aufgenommen und dadurch ihr Nichtgeeignetſeyn für denſelben eingeſtanden hat. Beide hatten in den früheren Ausgaben des älteren Geſangbuches (von 1704 bis 1710) andere, mehr lied- als arienhafte Weiſen; ihre neuen, mit denen ſie auch in das vollſtändige Geſangbuch von 1741 übergingen, erhielten ſie erſt 1710 und wurden durch ſie vor den übrigen ausgezeichnet. Das aber berührt uns im Anfange als eine ſeltſame, räthſelhafte Erſcheinung, daß ein Kreis frommer, ſittenſtrenger, das Weltliche ſelbſt herbe abweiſender Gemüther, wie die ſogenannten Pietiſten waren, aus deren Mitte Freylinghauſens Geſangbuch hervorging, die tanzhaften Melodieen geiſtlicher Lieder nicht allein habe dulden, ſondern ſelbſt mit beſonderer Vorliebe hegen können. Der Tanz gehörte zu denjenigen ſogenannten Mitteldingen, deren ſie am ſtrengſten ſich enthielten, und man ſollte deshalb glauben, auch eine jede äußere Erinnerung an denſelben hätten ſie ſorgfältig meiden müſſen, ſelbſt in den Maaßen ihrer geiſtlichen Lieder. Chriſtian Friedrich Richter, der ſo Mildgeſinnte, äußert in einem „offenherzigen Erinnerungsſchreiben, an eine gewiſſe Familie abgelaſſen“, das uns ſein Bruder in den „Betrachtungen über den Urſprung und Adel der Seelen“ mitgetheilt hat, ſeine Anſicht in folgenden Worten: „Wenn bei Ihnen ſelbſt und bei Ihren Kindern ein rechtſchaffenes und von Gott gewirktes Weſen ſich befinden ſoll, müſſen Sie Ihre Herzen von allen Höhen herunter bringen laſſen: Sie müſſen ſich dazu reſolviren, daß Sie und Ihre Kinder mit der Galanterie und aller Herrlichkeit, Staat und üppigem Weſen der Kinder dieſer Welt nichts wollen zu thun haben; Sie müſſen die Gelegenheit zu ſolcher Eitelkeit, eitele Geſellſchaft, Tänze, Carouſſel u. dgl. ernſtlich vermeiden. Sie müſſen Sich deswegen verachten laſſen, ſollten Sie auch aller zeitlichen Ehre, Lobes und Anſehens beraubet werden, ſonſt iſts kein Chriſtenthum“. Und doch iſt es eben dieſer Richter, von dem das Gutachten der Wittenberger Gottesgelehrten zwei Lieder und deren

*) S. Beiſpiel 36.

Melodieen als hüpfend, ſpringend, üppig, mit hartem Tadel belegt hat! Dennoch iſt dieſer ſcheinbare Widerſpruch nicht unlösbar. Was man vermeiden zu müſſen glaubte, als zur Üppigkeit, Wolluſt, Fleiſchesluſt anreizend, das hielt man, ſofern es Ausdruck der Wonne, des Jubels der unſterblichen Seele ſei in rein geiſtiger Freude, ſofern es quelle aus dem Unvergänglichen, Ewigen, nicht allein für erlaubt, ſondern für löblich und heilſam. Der Leib, meinte man, könne tanzen zum Verderben der Seele; tanze dieſe, ſo könne es nur ſeyn in der ſeligen Freude im Herrn, und die Töne der tanzhaften Singweiſe, die dem Unreinen vielleicht ein Stachel freventlicher Begier ſeyn könnten, ſeien dem Reinen auf immer geheiligt durch die frommen Worte der Dichtung, die mit ihnen erklängen. Es kann dahin geſtellt bleiben, ob in dieſen ſpäteren Tagen, wo die allerdings höchſt achtbare, fromme, in dem ſogenannten Pietismus ſich offenbarende Erweckung doch mehr eine vereinzelte blieb und weniger in Zuſammenhang trat mit einer allgemeinen geiſtigen Erhebung, wie jene um den Beginn des 16ten Jahrhunderts — ob damals bei der Anwendung weltlicher, in ihrem Sinne beſtimmt ausgeprägter Formen für Ausdruck des Geiſtigen, ein gleiches Streben nach Heiligung des Weltlichen obgewaltet habe wie früher, wo die Töne des Volksgeſanges eindrangen in die Kirche; ob nicht vielmehr das Trachten darin zu erkennen ſei, auf erlaubte Weiſe mit der Weltluſt ſich abzufinden, die, wenn auch mit Maß und Ziel, doch einmal ihr Recht verlange. Soviel jedoch iſt gewiß: ſtellen wir die zu Kirchenweiſen umgewandelten Volksmelodieen des erſten Jahrhunderts der Kirchenreinigung neben die tanzhaften geiſtlichen Weiſen des beginnenden achtzehnten, ſo werden wir nicht zweifelhaft ſeyn können, daß in jenen das ächte Gepräge des Kirchlichen obwalte, während dieſe, wo wir die Dichtung nicht kennen, eine ganz andere Beſtimmung zu haben uns ſcheinen müſſen.

Zweiter Abſchnitt.

Das deutſche Singſpiel und deſſen Einfluß auf Gemeine- und Kunſtgeſang in der evangeliſchen Kirche.

Das muſikaliſche Drama, in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts in Italien beſtimmter geſtaltet und auf den Weg geleitet, den es, bei ſo mancherlei ſeitdem erfahrenen Abwandlungen, im Allgemeinen bis zu unſern Tagen hin verfolgt hat, war, obwohl in der erſten Hälfte des 17ten Jahrhunderts ſchon nach Deutſchland verpflanzt, doch dem Volke fremd geblieben. Denn es erſchien zumeiſt nur an Fürſtenhöfen zu Ergötzung hoher Gäſte bei beſonderen Feſtlichkeiten, und wurde es auch einmal dem Volke geöffnet, ſo gehörte ein ſolcher Fall zu den ſelteneren Ereigniſſen. Einer am äußerſten weſtlichen Ende Deutſchlands gelegenen, mit der letzten Hälfte des Jahrhunderts an Reichthum, Glanz, Bedeutung zunehmenden und allgemach an geiſtigem Einwirken auf das gemeinſame Vaterland wachſenden Handels- und Reichsſtadt haben wir zu verdanken, daß es feſteren Boden gewann; und

wenn nicht zu verkennen iſt, daß die begabteſten damaligen Tonkünſtler an ihm ſich heraufgebildet haben, ſo dürfen wir nicht anſtehen, ihm einen allgemeinen, bedeutenden Einfluß auf die Geſtaltung der Tonkunſt jener Tage beizumeſſen. Es iſt nun die Aufgabe dieſes Abſchnittes, zu zeigen, daß dieſe Einwirkung auch auf Gemeine- und Kunſtgeſang in der evangeliſchen Kirche ſich ausgedehnt habe; vorübergehender, aber doch mächtig genug auf jenen, andauernder, tiefer greifend und umgeſtaltend auf dieſen.

Es war zu Hamburg im Jahre 1678, daß zwei angeſehene dortige Gelehrte und ein in geiſtlichem Amte ſtehender Tonkünſtler daſelbſt eine ſtehende Opernbühne gründeten: die Licentiaten Gerhard Schott und Lütjens und Johann Adam Reinken, Organiſt der S. Catharinenkirche. „Sie baueten (erzählt Mattheſon in der 22ſten Betrachtung ſeines muſikaliſchen Patrioten) ein auf Grund-Hauer liegendes Haus dazu und brachten die muſikaliſchen Schauſpiele, deren zwar ſchon vorhin eines und anderes bei gewiſſen Gelegenheiten aufgeführet worden, in einen ordentlichen Gang; da ſie denn das Theatrum zum Anfange mit einer geiſtlichen Materie öffnen ließen, nämlich mit der Opera, genannt Adam und Eva, in die Muſik gebracht von dem Herrn Capellmeiſter Theile. Die Poeſie war von dem Herrn Richter, einem kaiſerlichen gekrönten Poeten; der Mahler hieß Herr Kamphuſen und der Balletmeiſter Mr. de la Feuillade''. Nur das Gedicht, nicht die Muſik dieſer erſten Hamburger Oper iſt uns erhalten, ſie müßte denn in dem Beſitze irgend eines unbekannten Sammlers ſich noch vorfinden. Von ihrem Urheber, Johann Theile, dem Sohne eines Schneiders zu Naumburg, geboren daſelbſt am 29ſten Juli 1646, iſt nur zu erwähnen, daß er den erſten Grund ſeiner tonkünſtleriſchen Ausbildung dem dortigen Stadtcantor Scheffler verdankte, ſpäter den Unterricht des hochgefeierten Heinrich Schütz genoß, und wenn auch von ſeinen Zeitgenoſſen nach Verdienſt geehrt, durch beſondere Verhältniſſe nirgend eine bleibende Stätte finden konnte, bis er in dem hohen Alter von 79 Jahren, um 1724, bei ſeinem Sohne zu Naumburg aus dem Leben ſchied, den Nachruhm „eines beſonders frommen, redlichen, in der harmoniſchen Kunſt gründlich erfahrenen Mannes'' in das Grab mitnehmend. Sein berühmter Lehrer hatte Rinuccini's Daphne, eines der erſten italieniſchen Singſpiele, in Martin Opitzens Übertragung am churſächſiſchen Hofe (1627) auf die Bühne gebracht ohne ſonderliche Einwirkung; ein halbes Jahrhundert ſpäter eröffnete des Schülers Oper eine lange Reihe einflußreicher Vorſtellungen auf der Hamburger Schaubühne.

Das zu Hamburg gedruckte Gedicht dieſer erſten Oper führt den Titel: „Der erſchaffene, gefallene und aufgerichtete Menſch. In einem Singe-Spiel vorgeſtellet''. Es beginnt mit einem allegoriſchen Vorſpiele, in welchem die vier Elemente auftreten, ihre Macht und Bedeutung wetteifernd gegeneinander rühmen und zuletzt darin ſich vereinigen, daß die Cimbriſchen Auen von ihnen am höchſten geachtet ſeien und über dieſen ihr Segen walten ſolle; wo dann ein raſcher Übergang gefunden wird zu dem folgenden Spiele, das ſich im Himmel, in der Hölle, dem Paradieſe, auf der Erde bewegt. Seine erſte Handlung beginnt mit dem Sturze Lucifers und ſeiner Genoſſen, dem ſodann die Schöpfung Adams und der Eva durch Jehovah folgt, welchem der Chor der Himmliſchen allezeit zur Seite iſt. Die zweite führt uns in die Hölle, wo die Geiſter der Finſterniß, voll Neides über die dem Menſchen eingeräumte hohe Stelle, ſeinen Fall beſchließen, der durch Sodi, den liſtigſten unter ihnen, bewirkt werden ſoll. Als Schlange verlarvt ſchauen wir dieſen in der dritten Handlung, wie er Adam und Eva berückt; frohlockend fährt er dann aus dem Garten Edens in Teufelsgeſtalt

herab zur Hölle, wo er mit Lucifer und den Geiſtern des Abgrundes Triumphlieder anſtimmt. Jehovah erſcheint nun in der vierten Handlung, von den himmliſchen Heerſchaaren begleitet; Gerechtigkeit und Gnade (Justitia und Misericordia) führen vor ſeinem Gerichte die Sache der gefallenen Menſchen. Der Schluß bleibt der, daß die Gerechtigkeit ein Sühnopfer heiſche, ohne das der Menſch nicht könne wieder zu Gnaden angenommen werden. Die Engel trauern, weil Niemand unter ihnen dazu genüge; Jehovah deutet von fern auf das Geheimniß der Erlöſung. In der fünften Handlung erfolgt nun das Gericht über Adam und Eva, ſo wie über die Schlange. Jene werden aus Eden verſtoßen und wir erblicken ſie dann in ihrem Elende auf dem rauhen und dornichten Felde, klagend und um Erlöſung betend. Hier erſcheint ihnen der Heiland und verkündet ihnen Jehovah's Rathſchluß, den, das Ganze krönend, Gerechtigkeit, Gnade, die Heerſchaaren des Himmels vereint mit ihnen preiſen.

Wir haben zwar zu bedauern, daß die Muſik dieſes Singſpieles nicht auf uns gekommen iſt, zumal da ihr Urheber, der Schüler des größeſten deutſchen Tonmeiſters im 17ten Jahrhunderte, unter die bedeutenderen Künſtler ſeiner Zeit gerechnet wird. Allein vergleichungsweiſe können wir uns gar wohl einen ungefähren Begriff machen von ihrer inneren Einrichtung. Aus dem gereimten Geſpräche, das wir ohne Zweifel recitativiſch behandelt uns denken müſſen, treten Chor, Duett, Arie in ſtrophiſcher Liedform heraus. So ertönt der Chor der Himmelsgeiſter während der Schöpfung Adams:

O Wunderkraft, die alles ſchafft
Nur durch ein bloßes Wollen!
Wenn Gott nur ſpricht, alsbald geſchicht
Was nur geſchehen ſollen!

Dies Ebenbild wird angefüllt
Mit rechten Götter Gaben!
Was Dank wird doch der Schöpfer noch
Von dem Geſchöpfe haben?

So preiſt Adam ſeinen glücklichen Stand in einem Liede von 4 Strophen, deſſen zwei letzte lauten wie folgt:

Du mein Gott ergebner Sinn,
Denke anders nirgend hin,
Als wie du für allen
Gott nur magſt gefallen!

Das iſt ein vergnügter Stand!
Alſo bleibt mir unbekannt
Was man ſollte können
Unvergnüglich nennen.

Die fünfte Strophe vollendet er nicht, denn ihn übermannt ein Schlummer, während deſſen Jehovah ihm die Gefährtin aus ſeiner Rippe bildet, und nun ſingen beide den Schöpfer an in den folgenden zwei Strophen:

Großer Schöpfer aller Dinge,
Sind wir denn nicht zu geringe
Dieſer großen Gotteshuld?
Womit haben wir verſchuld't,
Daß wir ſind dein Ebenbild,
So mit Tugend angefüllt?

Ach wir fühlen ſchon dein Regen
Und dein göttliches Bewegen;
Herz und Seel' und Muth und Sinn
Zieht uns nach dem Schöpfer hin;
Sinn und Muth und Seel' und Herz
Lenken ſich ſchon himmelwärts!

Aber auch in dem Geſange der Höllengeiſter wiederholt ſich dieſe Form: Sodi, der Verführer, läßt als Schlange ſich vernehmen:

Liſt, Betrug und Schmeichelei,
Das iſt meine Liberei,
Und durch dieſe ſanfte Macht,
Wird der Menſch zum Fall gebracht!

Geht mirs diesmal glücklich an,
O, ſo denkt nur kühnlich dran,
Daß die Hölle mich erhöht
Und mein Ruhm erhaben ſteht!

In drei Strophen klagt vor Gottes Gericht ein himmliſcher Geiſt, daß alle Engel zu wenig ſeien, die Gefallenen zu verſöhnen; in fünf dergleichen ſtellt Eva als die allein Schuldige ſich dar und will einſtehen für den Gatten; in dreien ertönt Jehovah's Richterſpruch, in zweien das Gebet der Verſtoßenen um Erlöſung, und in dreien wiederum kündigt ihnen „Salvator in einer ſchwebenden Wolke" dieſe an:

Durch den verſprochnen Weibesſamen
Und meinen großen Gottes Namen,
Sollt ihr des Vaters Huld erwerben
Und nicht ſo troſtlos ſterben!

Ich, ich vertilge eure Sünden,
Durch mich ſollt ihr Genade finden;
Halt't euch an mich mit feſtem Glauben
Und laßt euch den nicht rauben ꝛc.

Der tonkünſtleriſchen Form nach werden wir, dem eben Mitgetheilten zufolge, ein dieſen Scenen ſich nähernd es Bild beſitzen in Wolfgang Carl Briegels zwei dramatiſchen Bußgeſprächen „vom verlornen Sohne und vom Falle Davids“*), die zwar erſt 1692, vierzehn Jahre nach Aufführung unſeres Singſpieles, erſchienen, allein wohl ſchon älteren Urſprunges ſeyn mögen, von denen wir aber ſtets ohne Zwang annehmen dürfen, daß ſie ein Verſuch geweſen, einen bibliſchen Stoff für die Kirche, wenn auch in beſchränktem Umfange, doch in ähnlicher Art zu behandeln, als in dieſem mit großem Beifalle aufgenommenen geiſtlichen Bühnenſpiele geſchehen war.

Ganz ähnlicher Art iſt eine elf Jahre nachher (1689) zu Hamburg aufgeführte geiſtliche Oper: „Kain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder“. Auch hier beginnt ein Vorſpiel das Ganze. Die vier Winde treten auf in angemeſſenem Schmucke, ein jeder rühmend, was er für die Erde thue, und zürnend darüber, daß dennoch der Menſch nicht erkenne, welche Wunder Gott durch ſie thue, dem Schöpfer nicht genugſamen Dank dafür bezeige; deshalb verdiene Kain und Kains Geſchlecht ihr Wüthen zu erfahren. In dem folgenden Spiele von nur drei Handlungen erſcheinen außer Adam und Eva, Kain und Abel, noch Calmana, Kains Schweſter und Frau, Debora, Abels Schweſter und Braut, Hanoch, Kains Sohn. Das Auftreten dieſer Perſonen, von denen die heilige Schrift nichts wiſſe, rechtfertigt eine beſondere Vorrede. Ihre Namen (ſagt ſie) finde man bei den jüdiſchen Lehrern oder Rabbinen, denen manche Nachrichten über dergleichen Nebendinge zu verdanken ſeien, wiewohl mit vielen unglaublichen Fabeln vermiſcht. So ernſtlich meinte man es zu jener Zeit noch bei geiſtlichen Bühnenſpielen! Neben dem Chore der Engel und Geiſter begegnen uns hier auch allegoriſche Figuren: Göttliche Gerechtigkeit, Liebe, Gottesfurcht, Höllen-Hochmuth, Liſt, Zorn, Mißgunſt. Wie in dem erſten Singſpiele Hamburgs verbündet ſich die Hölle das Glück zu ſtören, das für die Menſchen auf Erden ſich zu gründen beginnt. Gegen die Ränke der perſönlich dargeſtellten, zuletzt genannten gehäſſigen Regungen, kämpft die göttliche Liebe vergebens an. Kains Opfer, in unreinem Sinne dargebracht, wird verſchmäht; Zorn und Mißgunſt verführen, unter Beiſtand der Liſt, Kain zum Brudermorde, den er vor unſern Augen verübt, und jauchzen dann teufliſch über die That. Abel ſtirbt in den Armen ſeiner Debora. Die göttliche Gerechtigkeit, über Kain zürnend, ihn verfluchend, läßt ihn verzweifeln, während die göttliche Liebe die Hinterbliebenen — Adam, Eva, Debora — über die Todesgeſtalt Abels tröſtet; ſeine Seele lebe, der Erlöſer werde der Sünden Laſt aufheben:

„Laßt allen Kummer übergehen,
Weil eures Abels Seele lebt;
Wird gleich ſein Leib ein Theil der Erden,
Und euren Augen weggerafft,

*) S. Th. II., S. 354—356.

Soll euch an ſeiner Stelle werden
Ein andrer, der euch Freude ſchafft;
Aus deſſen Stamm die Welt wird ſehen
Den, der der Sünden Laſt aufhebt;
Laßt allen Kummer übergehen,
Weil eures Abels Seele lebt!

In gleichem Sinne ſchließt dann die Gottesfurcht ſich an mit dem Chore der Engel, tröſtend, verheißend.

Die Dichtung beut hier dem Tonkünſtler ganz gleiche Formen wie in dem älteſten Hamburger Singſpiele, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich annehme, daß auch die muſikaliſche Behandlung eine übereinſtimmende geweſen, und daß ſie in ihren Formen ſich erkennen laſſe in den beiden Werkchen Briegels, deren ich bei jener älteren Oper gedachte.

An geiſtlichen Singſpielen finde ich unter den bis hin zu Kain und Abel in Hamburg aufgeführten genannt: 1679 Michal und David (von dem Prediger Elmenhorſt) und die maccabäiſche Mutter; 1680 Eſther; 1681 die Geburt Chriſti, deren ich keines kenne; 1688 erſchien „die heilige Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Chriſtenthum, in einem Sing-Spiel vorgeſtellet", merkwürdig als Verſuch, auch in Schauſpiele frommen Inhalts eine Art luſtiger Perſon und all' das Liebesgetändel einzuführen, woran die Menge in Spielen weltlichen Inhalts ſich ergötzte. Eugenia, Tochter des Philippus, Statthalters zu Alexandria, hat in früher Jugend aus innerem Drange ſich zum Chriſtenthume bekehrt und lebt, als Einſiedler verkappt, mit einem treuen Diener in einem finſtern Walde, nahe ihrer heidniſchen Vaterſtadt. Ihren Vater hat ein Wahrſager glauben gemacht, Zeus habe ſie in den Olymp entrückt; er weiht ihr einen Tempel, ſtellt dort ihr Bild auf „als einer gewaffneten Pallas", richtet ihr einen Götzendienſt ein, den eine Prieſterin, Melantia, verſieht. Dieſe, bei ſtetem Anſchauen jenes Bildes, entbrennt in Liebe gegen daſſelbe und fleht inbrünſtig, daß es belebt als Mann zu ihr niederſteige, während des Statthalters Sohn, Sergius, Eugeniens Bruder, in heftiger Liebe für ſie glüht. Eugenia hat von dem Götzendienſte gehört, den man mit ihr treibe; ſie will ihm ſteuern, ihre Vaterſtadt zum wahren Glauben bekehren; ihre Schritte lenken ſich nach jenem Tempel und ſeiner Prieſterin. Das Bild ſtürzt zuſammen vor ihrem Angeſichte, dieſe aber erkennt in ihr den erträumten Gegenſtand ihrer Liebe und verfolgt ſie mit wilder Glut. Da Eugenia widerſteht, ſo wird ſie von Melantia der Zertrümmerung des Bildes und unreiner Lüſte gegen ſie, deſſen Prieſterin, angeklagt und von dem erzürnten Vater zum Scheiterhaufen verurtheilt. Da erſcheint nun der treue Diener, dem Unheil zu wehren; der Vater erkennt ſein vermißtes Kind; Melantia wird durch Feuer vom Himmel verzehrt, und dieſe Begebenheiten, dieſe Zeichen lenken nicht allein des Vaters und Bruders Herz, ſondern die geſammte Stadt, die Zeugin eines ſo außerordentlichen Ereigniſſes, zum Chriſtenthume. Wir ſehen, der ernſte Stoff iſt mit allerhand Nebenwerk durchwoben, um dem Tonkünſtler Gelegenheit zu mannichfachem Ausdrucke der Leidenſchaft zu gewähren; die dichteriſchen Formen aber, die er durch ſeine Kunſt beleben ſoll, ſind durchhin noch gleicher Art als in den zuvor beſprochenen Spielen; die Arien, mit ſehr wenigen Ausnahmen, ſtrophiſche Geſänge, die ſich aus den freien Rhythmen und Reimen des recitativiſch behandelten Geſpräches entwickeln. Nur eine Form, bis dahin eine ſeltnere, thut ſich nun häufiger hervor: die mit Abſicht und Bedeutung

eingeführte Wiederkehr der Anfangszeile einer Strophe, auch wohl der ihr folgenden, zu Ende derſelben. So hören wir Melantia ſingen:

Wie lieblich iſt die Luſt!
Ihr ſchmeichelnden Gedanken
Erfüllt mit holdem Schein
Die engen Herzens Schranken,
Und flößet ein
Viel Hoffnung dieſer Bruſt;
Wie lieblich iſt die Luſt!

Wie flüchtig iſt die Zeit,
Da Zucker und Vergnügen
So Mund als Herz erquickt;
Wie oft wird in der Wiegen
Die Luſt erſtickt,
Worauf man ſich gefreut;
Wie flüchtig iſt die Zeit!

So wüthet Sergius über Melantia:

Du Mörderin der Seelen!
Wo fliehſt du Stolze hin?
Ich folge deinem Tiger-Sinn
Bis zu des Todes Höhlen,
Du Mörderin der Seelen!

Ich muß dein Herz gewinnen,
Und ſollt' es Marmor ſeyn,
Es muß vor meiner Flammen Schein
Der Schnee bei dir zerrinnen,
Ich muß dein Herz gewinnen!

In anderem Sinne, aber in ähnlicher Form (nur daß die Anfangszeilen der Strophen an deren Ende in umgekehrter Ordnung wieder erſcheinen) ſpricht die fromme Eugenia ihr Verlangen aus nach Ruhe in der Einſamkeit ihres Waldaufenthaltes:

Ihr vergnügenſchwangre Blätter
Schließt mich eurem Schatten ein;
Hier ſoll meine Ruhe ſeyn,
Fern von Unglücks Sturm und Wetter;
Schließt mich eurem Schatten ein
Ihr vergnügenſchwangern Blätter!

Schwarze Grüfte, dunkle Höhlen,
Ich eil' eurer Stille zu,
Eure Nacht giebt Licht der Ruh
Meiner abgegrämten Seelen;
Ich eil' eurer Stille zu,
Schwarze Grüfte, dunkle Höhlen!

Durch das ganze Spiel hin geht nun als Ironie Feſtus, der Diener der Melantia, die leidenſchaftliche Aufregung ſeiner Herrin, des liebeglühenden Sergius, oft nüchtern, ſelbſt unfein*) beſpöttelnd; man könnte ihn, unter der wunderlichen Figur des Luſtigmachers, zuweilen dem „Morale“ vergleichen, das Briegel an das Ende ſeiner oft erwähnten geiſtlichen Geſpräche geſtellt hat. Die Vorrede unſeres Singſpiels hat doch ſeinetwegen eine Rechtfertigung nöthig gehalten. „Die Perſon des Feſtus (heißt es dort) iſt allhier gleichſam als ein Gewürz, deſſen Zuſatz keine Speiſe verdirbt, ſondern vielmehr derſelben eine gewiſſe Schärfe giebt; und werden durch dieſelbe Perſon gleich keine hohen und wichtigen Lehren vorgebracht, ſo werden dadurch doch ein' oder andere Schwachheiten, die im gemeinen Leben vorgehen, geſtrafet. Möchte nun Jemand übel deuten wollen, daß man geiſtliche Sachen und Straf- oder Stachelreden zugleich in einem Stücke auf den Schauplatz führet, dem dienet zur Antwort, daß man ein Schauſpiel betrachten muß als eine Rede, in welcher der Redner bald etwas lehret, bald rühmet, bald ſtrafet, und alſo gleichſam ſo viel Perſonen in einer Rede vorſtellet; und wird alſo der Unterſchied unter Einem der etwas rühmet und der etwas ſtrafet hier ſo groß ſeyn, als er unter der Perſon der Eugenia und des Feſtus immer ſeyn kann.“

---

*) So äußert ſich Feſtus über ſeiner Herrin „Phantaſeyen“ in folgender Arie:

Denkt, wie die verliebten Poſſen
Bei den Mädchens reißen ein!
Daß ſie müſſen ſeyn geſchoſſen,
Wird nun bald die Mode ſeyn;
Es wird ſo gemein auf Erden
Als die Federnmützen werden!

Da muß man Romanen leſen,
In die Küche kommt man nicht,
Denn es macht ein freies Weſen
Wenn man ſchön Romaniſch ſpricht,
Um aus ſolchen Zierlichkeiten
Liebesbriefchen zu bereiten ꝛc.

Ein anderes Mal ergeht er ſich über ſeine Klagen als Frauendiener in einer Arie von zwei Strophen, deren letzte alſo lautet:

Nein, nein, nein,
Ich will es wohl verſchwören,
Bin ich nur einmal frei,
Und nimmer wiederkehren
Zu dieſem ſauren Brei.
Nein, nein, nein,
Ich müßt' ein Narre ſeyn!

Wir laſſen dahingeſtellt ſeyn, wie weit der Dichter durch dieſe Gründe ſein Verfahren gerechtfertigt habe; die Entſcheidung darüber liegt unſerm gegenwärtigen Zwecke fern, und es kam uns bei deren Mittheilung nur darauf an, den Sinn jener Zeit aus ihnen erkennen zu laſſen. So viel aber iſt gewiß, die ältere, ernſtere Art des geiſtlichen Singſpieles hatte bald ihr Ende erreicht. Auf Kain und Abel folgte 1692 in zwei Theilen die Zerſtörung Jeruſalems, 1694 das befreite Jeruſalem, über die ich, mit ihnen unbekannt, nichts anderes zu berichten weiß, als daß jenes erſtgenannte Schauſpiel durch beſondere Bühnenpracht ſich ausgezeichnet hat, auf die der Rathmann, Licentiat Schott, einer der Gründer der Hamburger Opernbühne, großen Werth legte und bedeutende Summen darauf verwandte, die aber der große Zulauf der Schauluſtigen wohl wieder eingebracht haben wird. Schotts Zeitgenoſſe, der Licentiat Feind, Dichter vieler Opern für die Hamburger Bühne, behauptet, dieſe Vorſtellung allein habe einen Aufwand von 15,000 Thalern verurſacht; er nennt Schott „Zier ſeiner Vaterſtadt, ihr durch des Himmels Gunſt zu großem Ruhm gegönnt", er ſingt von ihm:

Was Deine Fähigkeit allhier geſtiftet hat,
That keine Seele nach, es iſt faſt ohn' Exempel;
Wer Deinen Geiſt will ſehn, betrachte Salems Tempel!

Ja, ſeine Mitbürger ehrten im Jahre 1702 das Andenken dieſes Mitſtifters der Hamburger Bühne durch eine beſonders auf ſein Abſterben gedichtete, von Bronner und Mattheſon in Muſik geſetzte Oper, die hundertſte, die ſeit der erſten Einrichtung die Bretter betrat: „der Tod des großen Pan", und thaten dadurch die Überzeugung kund, daß ſie Alles in Allem an ihm verloren zu haben glaubten. Einen Nebenbuhler hatte bis 1696 Schott an dem Kapellmeiſter Johann Sigismund Couſſer gehabt, einem Ungarn, der bald ihn von der Leitung der Opernbühne verdrängte, bald von ihm verdrängt wurde und in jenem Jahre von ihr auf immer Abſchied nahm. Schott legte auf Bühnenpracht, Couſſer auf Vollkommenheit der muſikaliſchen Ausführung den höchſten Werth, zumal war er beſtrebt, der franzöſiſchen und italieniſchen Oper jener Tage zu Hamburg Geltung zu verſchaffen, wie er denn Lulli's, Steffani's, Giannettini's, Pallavicini's Werke dort zuerſt einführte. Auch er fand einen warmen Lobredner. Mattheſon ſchreibt von ihm: „Der unvergleichliche Direktor Johann Sigismund Couſſer führte eine bisher unbekannte Art zu ſingen ein, und ließ ſich äußerſt angelegen ſeyn, in der praktiſchen Muſik Alles zu verbeſſern und nach dem ächten welſchen Geſchmacke einzurichten, deshalben ihm auch, und daß er der franzöſiſchen Muſik zugleich ſehr zugethan geweſen, billig ein großes Lob gebühret. In der Direction hat man ſeines Gleichen nie geſehen." So ſtritten die Vorliebe für Pracht und für fremdländiſche Tonkunſt mit dem Ausgange des Jahrhunderts um die Herrſchaft über die Bühne, und dieſer Streit hatte allgemach eine Umgeſtaltung der bisherigen Art des Singſpiels zur Folge. Ein ausgezeichneter Tonkünſtler jener Zeit, Reinhard Keiſer, führte die Entſcheidung herbei und beherrſchte lange Zeit faſt ausſchließend die Oper zu Hamburg. „Wie nachgehends (ſchreibt Mattheſon) der erfindungsreiche Keiſer hervortrat, fiel das alte Weſen dadurch faſt gänzlich weg, und wollte Niemand was anderes hören oder machen, als was dieſer galante Componiſt gemacht hatte." Keiſer gehören nun auch die beiden bis 1704 — wo Freylinghauſens Geſangbuch erſchien — zu Hamburg aufgeführten geiſtlichen Opern, wenn wir ihnen überall dieſen Namen deshalb beilegen wollen,

weil ſie die Namen bibliſcher Perſonen an der Stirn tragen. 1703 betrat die Bühne: „Die über die Liebe triumphirende Weisheit oder Salomon, in einem Singſpiele auf dem großen Hamburgiſchen Schauplatze vorgeſtellet;“ eine Oper, deren Inhalt uns faſt nichts entgegenbringt als Liebesabentheuer der heidniſchen Weiber des Salomon, Götzendienſte des Chamos und Moloch, denen der weiſe König beiwohnt, durch die Lockungen jener bethört; alles dieſes durchwoben mit Poſſen eines kuppleriſchen Dieners, Heſed. Gepränge und derbe, ſelbſt anſtößige Späße reizten die Schau- und Lachluſt des gemeinen Volkes, während Keiſer durch ſeine ausgezeichnete Erfindungsgabe, die ihn befähigte allezeit Neues zu bieten, den Anforderungen der gebildeten Freunde der Tonkunſt genugthat, freilich an ganz bedeutungsloſem Stoffe. Ein Jahr ſpäter, 1704, trat Keiſer auf mit dem zweiten durch pomphaften Titel ſich als geiſtliches Drama nicht minder ankündigenden Singſpiele: „der geſtürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar, König zu Babylon unter dem großen Propheten Daniel ꝛc.“, und man möchte nach dieſer Aufſchrift vorausſetzen, hier werde der rohe, gewaltſame Selbſtwille eines ſtolzen Heidenkönigs vorübergeführt werden, gebeugt unter die gewaltige Hand Gottes und zur Erkenntniß gebracht des Höhern, der über ihm waltet und ihn richtet. Allein dieſe Vorausſetzung iſt eine trügeriſche; der rechte Kern unſeres Singſpiels ſind die galanten Scenen, zumal diejenige, worin der mediſche Prinz Darius die Hauptrolle ſpielt, ein Wunder von Schönheit, dem es denn auch gelingt — wie Zeitgenoſſen dem Dichter dieſes Drama's, Hunold-Menantes, nachrühmen — alle drei Frauenzimmer des Stückes „ſeufzend zu machen.“ Denn dieſe werben ohne Ausnahme um ihn: Adina, Nebucadnezars Gemahlin, ihre Tochter Barſine und die mediſche Prinzeſſin Cyrene. Zwiſchen den zuletzt genannten beiden ſchwankt ſein Herz, zuletzt entſcheidet es ſich für Barſine. Dieſe hat von ihrer eiferſüchtigen Mutter einen Schlaftrunk erhalten; ſie gilt für todt, und bei ihrem Anſchauen im Grabgewölbe wird Darius ſeiner Liebe zu ihr ſich bewußt. Ihr Erwachen veranlaßt einen rührenden Auftritt, bei dem Keiſer auf der Höhe ſeiner muſikaliſchen Kunſt erſchien und ungemeſſenen Beifall erwarb. Cyrene's Herz erweicht ſich zuletzt für Belſazar, Nebucadnezars Sohn, da er ihretwegen ſich das Leben nehmen will. Um alle dieſe Galanterieen bilden Nebucadnezars weiſſagender Traum, Daniels Auslegung deſſelben und ſeine dadurch verdiente Erhöhung, die drei Männer im feurigen Ofen, des Königs von Babel Thierheit und endliche Erlöſung, nur einen zufälligen Rahmen, eine Gelegenheit zu ſeltſamen und glänzenden Auftritten, zu reichen Bühnenverzierungen. So wird Nebucadnezars Traum von dem großen Bilde aus verſchiedenen Metallen, über dem Schlafenden in einer Erſcheinung gezeigt, die nur von Inſtrumentalmuſik begleitet wird; ſo muß die verliebte Cyrene ſich in die Wüſte verirren, damit uns Nebucadnezar gezeigt werden könne, wie er an Ketten liegt, bewachſen mit Adlersfedern, mit langen Klauen, in der Mitte vieler Thiere. Sie redet ihn an, er antwortet ihr anfangs mit ſeltſamen, durch Inſtrumentenſpiel gedeuteten Gebehrden, dann „brummet er als ein Vieh“ und ſteigert ſich bis zum „Brummen und ſich übel ſtellen“, bis Cyrene endlich ausruft:

Ihr Sterne, ach, wie ſchauert mir die Haut!
Man fürchtet ſich bei keinem Ungewitter,
Als mir anitzt bei dem Spectacul graut!

Feind, obwohl Hunolds, des Dichters, Freund, hielt es ſelber für „garſtig“ und „gegen das Opern decorum, wenn man die Leute in Bären und monstra verwandle und anſtatt des Singens ſie brummen

und brüllen laſſe''; ja, er hielt, und mit Recht, dafür, daß bibliſche Gegenſtände auf der Opernbühne nicht am Orte ſeien. Er ſagt, wohl mit Bezug auf Keiſers Salomo: „ein chriſtliches Gemüth wird ſich daran ärgern und entweder eine einfältige Meinung davon haben oder gar in ſeinem Glauben und Gewiſſen ſehr indifferent ſeyn, wenn es die foiblesses der heroum scripturae auf dem theatro ohne Ekel ſo deutlich vorſtellen ſiehet.'' Kamen nun noch die oft unfeinen Späße der Luſtigmacher hinzu — wie denn auch im Nebucadnezar ein ſolcher auftritt in Barthophel, Darius' Diener, der in ſtetem Schrauben mit des Königs Sterndeutern verkehrt und ihnen allerhand Poſſen ſpielt — ſo mußte das ganze Schauſpiel anſtößig und widerlich werden, zumal es nun ſeiner urſprünglichen Geſtalt ſich ganz entfremdet hatte. Es kann daher nicht befremden, daß ſeit 1706, wo Feind die eben mitgetheilten Bemerkungen niederſchrieb, bis 1728, zehn Jahre vor dem Schluſſe der Hamburger Opernbühne, nur drei bibliſche Stoffe noch für muſikaliſche Dramen gewählt wurden: Simſon, Belſazar und Pharao, und zwar (ſeit Nebucadnezar) in Zwiſchenräumen von fünf, vierzehn und abermals fünf Jahren, ein Zeichen, daß man eine ſolche Wahl als eine mißliche erkannt hatte. Man gab ſie um ſo lieber auf, da ohnehin Aufgaben anderer Art eine viel größere Gunſt genoſſen, und wie ſie dem Dichter eine bei weitem größere Freiheit der Behandlung gewährten, ſo auch dem Tonkünſtler reichere Gelegenheit boten zu mannichfaltigen Erfindungen. Am beliebteſten waren die mythologiſchen Stoffe, deren ſeit 1678 bis 1704 34 auf die Bühne kamen; ihnen zunächſt die römiſchen, von denen wir in eben dieſem Zeitraume 13 behandelt finden, und die aus der Geſchichte neuerer Völker entlehnten, deren man 12 erlas; weniger die griechiſchen, die aus näher liegenden oder gleichzeitigen Ereigniſſen, aus älterer mythiſcher Geſchichte entlehnten, deren nur 7, 5, 3 vorkommen, oder endlich die Schäferſpiele, deren wir nur drei finden, anderer Stoffe nicht zu gedenken, die ihrer Mannichfaltigkeit wegen nach dergleichen allgemeineren Beziehungen nicht zuſammenzufaſſen ſind.

Mit einer geiſtlichen Aufgabe hatte man begonnen; vielleicht lag der Anlaß darin, daß einer von den Mitſtiftern der Anſtalt, der Organiſt Adam Reinken, in einem geiſtlichen Amte ſtand. Ähnliche Stoffe gehörten in der erſten Zeit wenigſtens nicht zu den mindeſt gewählten; vielleicht meinte man den Eifer einzelner Geiſtlichen dadurch zu beſchwichtigen, die der Anſtalt feindlich geſinnt waren, während andere, wie Elmenhorſt, ſelber auf dieſem Gebiete thätig, mit Wärme und Eifer die neugegründete vertheidigten. Allein um eben die Zeit (1688) als deſſen Dramatologia erſchien, begannen die geiſtlichen Singſpiele dem Gepräge der weltlichen, in großem Übergewichte neben ihnen ſtehenden, ſich bereits zu nähern; in den erſten Jahren des folgenden Jahrhunderts hatten ſie alles eigenthümlich Unterſcheidende ſchon völlig eingebüßt und konnten höchſtens noch durch die Namen bibliſcher Perſonen, die ſie an der Stirne trugen, auf jene Bezeichnung Anſpruch machen, ja, wir dürfen ſie, bei ihrem ſpärlichen Wiedererſcheinen in langen Zwiſchenräumen, als von der Bühne verſchwundene anſehen, zumal immer vorauszuſetzen iſt, daß bei ihrem ſeltenen Wiederauftauchen, an der Geſtalt in der ſie zuletzt erſchienen waren, ſich nichts Weſentliches geändert habe.

Die Opern Reinhard Keiſers, der zu Hamburg im Jahre 1694 zuerſt mit dem Singſpiele Baſilius auftrat, liegen in einer namhaften Reihe ſeit 1697 (Adonis) bis 1705 (Octavia) — dem Zeitraume, auf den es uns jetzt ankömmt — unſerer unmittelbaren Anſchauung vor in der ſchätzbaren Sammlung Georg Pölchau's, die auch an ſpäteren Werken ſolcher Art dieſes vorzüglichen Meiſters reich iſt, zu dem wir ſpäter wiederum zurückkehren. Denn hier, wo der Einfluß der Opernbühne auf

die Geſtaltung des kirchlichen Gemeinegeſanges uns zunächſt ausſchließend beſchäftigt, können wir nur auf einzelne Geſangsformen ſeiner Singſpiele näher eingehen. Rufen wir uns Dasjenige zurück, was wir an den Arien der älteren Hamburger Singſpiele vor dem Eintritte ſeiner, wenn nicht Allein- doch Hauptherrſchaft über die dortige Bühne beobachteten, ſo kann uns die nahe Beziehung derſelben zu der Form nicht entgehen, in der die Mehrzahl der geiſtlichen Lieder der ſogenannten pietiſtiſchen Schule ſeit etwa 1695 auftritt. Das Strophiſche, die allgemeinſte Berührung beider, bildet ihre gemeinſchaftliche Grundlage; in der mannichfaltigen rhythmiſchen Ausgeſtaltung ihrer Maaße, durch die bei den geiſtlichen Geſängen neue Melodieen nothwendig bedingt wurden, kommen beide überein. Aber auch Einzelnheiten dieſes Baues ſtellen ſie einander gleich: zumal die nähere, durch den Inhalt bedingte Beziehung der erſten und letzten Zeilen jeder Strophe, durch welche muſikaliſche Anklänge herausgefordert werden, wie wir es nennen möchten. Gehen wir über zu näherer Betrachtung der Arien Keiſers in jener früheren Zeit, ſo finden wir, wenn auch dergleichen Geſänge in mehreren Strophen immer ſeltner werden und ausnahmsweiſe meiſt nur den Luſtigmachern in den Mund gelegt werden, die Mehrzahl der Arien dieſes Meiſters kurz, gewöhnlich nur mit dem Baſſe begleitet, liedhaften Zuſchnittes; ſie erſcheinen uns als betonte Liedſtrophen, kommen ſie auch nur in einem einzelnen, in ſich eigenthümlich ausgeſtalteten Geſätze vor. Am Schluſſe wird der muſikaliſche Hauptgedanke (ihr Motiv) gewöhnlich durch die Geigen 4ſtimmig aus- und durchgeführt, eine Form, die wir ſpäter auch bei Händel, in Opern wie Oratorien, noch antreffen. Nach und nach erſcheinen auch die Arien in zwei Theilen, deren erſter nach dem zweiten wiederholt wird, doch ſeltner in der ſpäter üblich gewordnen Form, welche den erſten Theil vor dem folgenden begünſtigte; der zweite vielmehr erſcheint als der mehr ausgeführte, als der Kern des Ganzen, der erſte, kürzer behandelt, bildet um ihn nur eine geſchmückte Einfaſſung, ſo daß Arien dieſer Art, wenn wir die ſorgfältigere Ausführung, die breitere Behandlung ausnehmen, jenen Liedweiſen zu vergleichen ſind, deren Strophen zu Anbeginn und am Schluſſe muſikaliſche Anklänge zeigen. Sehr beliebt und häufig angewendet ſind die Arien in Tanzform; Tänze gehörten zum hauptſächlichſten Schmucke damaliger Singſpiele, aber ſelten erſchienen ſie ohne Geſang. Eine Singſtimme pflegte zu bloßer Begleitung des Baſſes ein Geſätz vorzutragen in den damals beliebten Formen der Courante, der Sarabande, der Menuet u. ſ. w., dann traten die Inſtrumente ein, die gehörte Melodie vollſtimmig wiederholend, zuweilen auch ein Chor im Wechſel mit dieſen. Alles endlich iſt der Art, daß es dem Ohre ſich leicht einprägt, daß es in dem Gedächtniſſe des muſikaliſch Begabten, wenn auch nicht Kundigen, ohne Mühe haftet. Groß und allgemein war der Reiz, den dieſe Geſänge übten; ſie waren bald in Aller Munde, der Ruhm ihres Urhebers verbreitete ſich über den geſammten Norden Deutſchlands und friſchte zur Nachahmung an. Wohl dürfen wir mit Mattheſon ſagen: Bald wollte man nichts anderes hören, als was dieſer galante Componiſt gemacht hatte oder — ſetzen wir hinzu — was dem Seinigen doch ähnlich gebildet war. Zu jenem Ruhme aber, jener Verbreitung, trug nicht etwa die Neuheit des Schauſpieles allein bei, in deſſen tonkünſtleriſcher Ausſchmückung Keiſer ſich auszeichnete, ja, deſſen Mitſchöpfer in Deutſchland wir ihn nennen dürfen. Ähnliche Geſänge, wenn auch auf anderen Gebieten, in minder ausgebildeter Form, hatte es wohl früher ſchon gegeben, ausgezeichnete Meiſter hatten im Vereine mit höher geachteten Dichtern, als diejenigen waren, in deren Geſellſchaft Keiſer auftrat, dergleichen hervorgebracht. Allein auf dem Gebiete, wo dieſer begabte Meiſter ſich bewegte, galt es, im Sinne

beſtimmter, wenn auch nur erſonnener, doch dem Hörer, dem Zuſchauer leibhaft entgegengebrachter Perſonen zu ſingen, ihre Empfindungen, ihr inneres Leben, aus beſtimmter Lage und Umgebung her in Tönen anſchaulich zu offenbaren, alles dieſes in ſchärferen Umriſſen, mit größerer Wärme und Lebendigkeit, glaubhaft, neben dem Auge auch vor das Ohr zu bringen. Es war eine erträumte phantaſtiſche Welt, worin er ſich bewegte, allein die ſceniſche Darſtellung gab ihr doch für ihre Dauer Wirklichkeit und Weſenhaftigkeit, und waren die bunten, glänzenden Bilder, die ſie vorübergeführt hatte, auch bald wieder verblichen, ſo klangen doch die Töne noch lange nach, jene Töne, die ein ſelbſtändiges Bild gewährten, die Täuſchung vermittelten und alle Einwendungen des Verſtandes gegen das bezaubernde Schauſpiel ſiegreich überwanden. Mit großer Naivetät ſpricht Hunold-Menantes, ein fruchtbarer Dichter für Hamburgs Opernbühne, über dieſe Gewalt der Tonkunſt ſich aus. Nachdem er „eine Oper oder ein Singſpiel" für das galanteſte Stück der Poeſie erklärt hat, „ſo man heut zu Tage zu äſtimiren pflege", regt ſich ihm das Gewiſſen wegen der Natürlichkeit eines ſolchen gereimten, geſungenen Schauſpiels, und er ruft aus: „wenn ein Kerl etwas mit mir reden wollte und machte mir lauter Reime her oder ſänge mir ſeine Worte vor, ſo dächte ich, er wäre nicht richtig unter dem Hute. Jedoch (fährt er dann fort) wie die Opinion in allen Dingen ihre Herrſchaft zu exerciren weiß, ſo muß man ſich auch hier von ihr befehlen laſſen, und wer wollte wegen der göttlichen Muſic, die in den Opern ihre Vortrefflichkeit am beſten ſehen läſſet, nicht etwas Menſchliches begehen?"

Dieſe damals allgemein verbreitete Macht der Opernmuſik über die Gemüther war allerdings nicht jene friſche, kräftige des aus dem Leben unmittelbar hervorgeblühten Volksgeſanges, dem der Kirchengeſang der Evangeliſchen zu Anbeginn des ſechzehnten Jahrhunderts entwuchs. Sie gründete ſich auf dem Bedürfniſſe, ein ernüchtertes Leben durch phantaſtiſche Abſpiegelung vergangener Zeiten, durch freies Spiel der Einbildungskraft, mit mannichfachen Bildern zu erfriſchen und zu heben, und hat man damals, bei dem Daniederliegen aller andern dafür mitwirkenden Künſte, auch wohl kaum geahnt, ein wie wunderlich barockes Weſen man durch dieſe hervorbringe, ſo fehlte es doch keineswegs an dem Bewußtſeyn, daß die Leiſtungen der in dieſer und vielen andern Richtungen ſich friſch entwickelnden Tonkunſt das Beſte, das eigentlich Belebende hinzubrächten, ſo wenig ſie auch von der Färbung frei bleiben konnten, welche jene anderen Künſte, bei dem innigen Vereine aller für das neue Schauſpiel, ihnen mittheilten. Die Macht der Opernmuſik jener Tage war eine thatſachlich beſtehende, ein nothwendiges Ergebniß der damaligen Zuſtände, und ihrer Einwirkung konnte deshalb auch das ihr fremde und fern liegende Gebiet des geiſtlichen Geſanges, der durch die ſogenannte pietiſtiſche Erweckung eine bedeutende Umgeſtaltung erfuhr, ſich nicht entziehen. Wollten wir aber bezweifeln, daß dieſe Macht bis dahin gereicht habe, wo wir den eigentlichen Heerd dieſer Erweckung wahrnahmen, bis nach Halle nämlich, ſo löſen ſolche Zweifel ſich leicht bei näherer Forſchung. Abgeſehen auch von einzelnen Opernvorſtellungen, die zu Halle ſelbſt ſchon 1679, zu Merſeburg 1681 vorkommen, ſo finden wir in zwei benachbarten Städten alljährlich wiederkehrende Darſtellungen ſolcher Art. An dem Hofe zu Weißenfels erſcheinen ſie ſeit 1682 in einer fortlaufenden Reihe, von 1685 ab in einem auf der neuen Auguſtusburg eingerichteten Schauſpielſaale. Einflußreicher noch waren wohl die Opern zu Leipzig. Dort wurde nach einigen einzelnen Vorſtellungen in den Jahren 1685, 1691, im März 1693 bei dem Zimmerhofe im Brühle an der Stadtmauer ein Opernhaus in kurzer

Zeit erbaut, und es betraten ſodann von da bis zum Jahre 1720 (wo die Nachweiſungen darüber aufhören) eine beträchtliche Anzahl Opern zur Zeit der jährlichen drei Meſſen die Bühne, unter ihnen mehrere von Reinhard Keiſer. Dieſe Töne, wohin ſie nur reichten, waren es, die am allgemeinſten entzückten, und wie hätten ſie, in ſolcher Nähe erklingend, nicht dringen ſollen bis in die Vaterſtadt Händels, von dem wir ja wiſſen, daß er ſchon im Jahre 1703 ſie zu Hamburg an ihrer erſten Quelle aufſuchte? Die Form, in der ſie ſich darſtellten, übte unbewußt ihre Macht auf Dichter und Sänger ſelbſt geiſtlicher Lieder; auf dieſe um ſo mehr, da ſeit der letzten Jahre des 17ten Jahrhunderts kaum mehr ein Tonſetzer von einiger Bedeutung genannt werden kann, der, wenn auch in geiſtlichem Amte ſtehend, nicht für die Opernbühne thätig geweſen wäre. Jene Form des Geſanges war allgemach die natürliche, allgemeine Sprache geworden für innere Bewegungen des Gemüthes, auch für fromme, deren dichteriſcher Ausdruck, wie wir geſehen, oft genug an den irdiſcher Gefühle ſtreifte; ja, auch wo ſie dem Liedhaften ſich mehr anbequemen, eine Schranke ſich gefallen laſſen mußte, erkennen wir ſie noch deutlich genug in ihren weſentlichen Zügen; ſahen wir ſie doch in einzelnen Fällen ſelbſt über dieſes Anbequemen hinausgehen, wie in den Melodieen zu Craſſelius' und Gottfried Arnolds Liedern: „Nun ruht doch alle Welt" und „O du Herzog meiner Liebe". So darf es denn auch nicht befremden, wenn in der Vorrede Freylinghauſens zu ſeinem erſten Geſangbuche von den Melodieen zu deſſen Liedern geſagt wird, „ſie ſeien ſolchergeſtalt geſetzt, daß darin ſowohl die chriſtlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravität wahrzunehmen", denn auch dieſe letzte geſtaltete ſich damals in die Form ernſter Bühnengeſänge, und der fromme Herausgeber jener Liederſammlung hat jene Worte gewiß mit voller Überzeugung niedergeſchrieben. Daß man aber die Melodieen ſolcher Bühnengeſänge in der Art, wie zuvor die der Volks- und ſpäterhin der Geſellſchaftslieder, eben damals und für jenes geiſtliche Liederbuch nur geradehin entlehnt hätte, wäre freilich nicht ohne Beiſpiel, denn Ähnliches war von Mauritius Cramer und Neuß nicht lange zuvor wirklich geſchehen; aber es war auch aufrichtig eingeſtanden worden, und eben weil dieſes hier nicht geſchehen und keine Rechtfertigung eines ſolchen Verfahrens durch Freylinghauſen verſucht iſt, wage ich nicht es zu behaupten, wie ich denn auch im Einzelnen keine Spur davon entdeckt habe. Es war eine unbewußte, allein deshalb nicht minder mächtige und gewiß um ſo merkwürdigere Einwirkung jenes fremden Gebietes, der Bühne, die den geiſtlichen Singweiſen der pietiſtiſchen Zeit ihre eigenthümliche Geſtalt gab, ja, weil ſie denn doch eine innere, lebendige war, trotz allem dagegen erhobenen Widerſpruche, ihnen ſelbſt längere Dauer ſicherte, ſo lange ihre, keiner älteren Melodie anzupaſſenden Lieder in der Kirche heimiſch blieben. In Hamburg ſelbſt läßt nur ein mittelbarer Einfluß der Bühne auf den Gemeinegeſang ſich wahrnehmen in Bronners Choralbuch, das dort im Jahre 1715 erſchien. Der Herausgeber verſichert zwar, daß er die Melodieen unverfälſcht gegeben habe, er muß aber dann der Meinung geweſen ſeyn, daß es nur auf die urſprüngliche Folge der Töne in den Singweiſen ankomme, und daß es genüge, dieſe unangetaſtet gelaſſen zu haben; denn uns wird es als eine nicht unerhebliche Umgeſtaltung erſcheinen, daß unter andern den Weiſen der Lieder: „Chriſt unſer Herr zum Jordan kam; Ein' feſte Burg iſt unſer Gott; Kommt her zu mir, ſpricht Gottes Sohn ꝛc." durch Anwendung des dreitheiligen Taktes, und ganz willkührliches Betonen kurzer Noten durch die Stellung auf die guten Takttheile, der hüpfende Schritt der beliebten Tanzlieder damaliger Singſpiele gegeben iſt, ganz zu geſchweigen der in ſchneller Bewegung und mannichfaltigen Wendungen dahin eilenden Grundſtimme. Darüber können wir eher

hinwegſehen, daß an die Stelle des rhythmiſchen Wechſels älterer Weiſen: „Freu dich ſehr o meine Seele (Pſ. 42) ꝛc., Herr Jeſu Chriſt dich zu uns wend' ꝛc.“ der dreitheilige Takt geſetzt worden, da es auch in früherer Zeit nicht ohne Beiſpiel iſt.

Die Einwirkung der Opernbühne auf den kirchlichen Gemeinegeſang war eine bedeutende zwar, doch eine nicht lange andauernde. Der Einfluß Italiens auf jene machte bereits in den früheren Jahren des achtzehnten Jahrhunderts ſich geltend und brachte eine ſo erhebliche Umgeſtaltung, zumal der Arienform hervor, daß beide Gebiete zu weit auseinander gingen, um ſich noch irgend berühren zu können. Um ſo erheblicher wurde jedoch nun der Einfluß des Singſpiels auf die Geſtalt des kirchlichen Kunſtgeſanges, der mit dem Beginne des Jahrhunderts in ganz neuer Form auftrat. Um vollſtändig zu überſehen, wie eine ſolche Abwandlung ſich angebahnt habe, iſt es nöthig, die früheren, die derſelbe innerhalb der evangeliſchen Kirche erfuhr, in kurzer Überſicht uns zurückzurufen und daran unſern Bericht zu reihen, der uns dann abermals zu der Hamburger Bühne und ihren Schickſalen zurückführen wird.

In den früheſten Zeiten der evangeliſchen Kirche ſchloß ihr Kunſtgeſang, als Schmuck des Gottesdienſtes, ſich lediglich an die in der älteren ſchon heimiſchen Formen; denn ſofern er Melodieen des neuen kirchlichen Gemeinegeſanges behandelte, die dem Kunſtgeſange der römiſchen Kirche fremd bleiben mußten, unterſchied er ſich von dieſem doch nur in dem Gegenſtande, nicht der Behandlung ſeiner Aufgabe. Dennoch darf nicht geleugnet werden, daß eben die eigenthümliche Beſchaffenheit dieſes Gegenſtandes — aus dem Volksgeſange zumeiſt ſtammender Weiſen — allmählich auf deſſen tonkünſtleriſche Auslegung einen bedeutenden Einfluß üben, ihr eine ganz andere Geſtalt geben mußte, als in der älteren Kirche die Behandlungen oft unrhythmiſcher, lang gedehnter heiliger Geſänge aus uralter Zeit ſie durch die ihrigen empfangen konnten. Gegen das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts ſtehen deutſche, den Kreis des Kirchenjahres umfaſſende Geſänge, in wahrhaft evangeliſchem Sinne geſchaffen, dem Chor, nicht der Gemeine beſtimmt, in hoher Vollendung da, die Feſtlieder Johann Eccards. Wohl dürfen wir ſie in ihrer eigenthümlichen Art unübertroffen nennen; die geiſtreiche Verſchmelzung des Liedhaften und Motettiſchen, die in ihnen vorwaltet, ihre friſche, gegenſtändliche Geſtaltung als wahrhafter, dem Gepräge jeden Feſtes, das ſie als lebendige Gegenwart hervorrufen, entſprechender Tonbilder, hat in der That nicht ihres Gleichen. Denn Stobäus' gleich genannte geiſtliche Tonſätze, wenn jenen auch in manchem einzelnen, äußerlichen Zuge übereinſtimmend, ſind doch keineswegs gleich geartet. An die Stelle des anſchaulich-gegenſtändlich Darſtellenden iſt bei dieſem Meiſter, wenn auch zum Theil durch ſeine Dichter, doch nicht minder ſeine eigene, dieſen übereinſtimmende Gemüthsrichtung, die grübleriſch-empfindſame Betrachtung getreten; die Verknüpfung des Liedhaften und Motettiſchen löſt ſich auf, Tonſätze, worin jenes vorwaltet, bürgern ſich dem Gemeinegeſange ein, dem kunſtreicheren Feſtgeſange bleibt dieſes ausſchließend vorbehalten. Jene Dichtungsweiſe, die wir die grübleriſch-empfindſam betrachtende genannt, war wohl durch Riſts überlange, gereimte Auslegungen der Evangelien und vieler Sprüche des alten und neuen Teſtaments wenn nicht angebahnt, doch allgemeiner feſtgeſtellt; denn neben ſeinen Feſtandachten bilden dieſe den umfänglichſten Theil ſeiner zahlreichen Dichtungen, und bald war ſie in Nieder- und Oberſachſen unter den ihn verehrenden geiſtlichen Poeten allgemein verbreitet. Ähnlich gearteten, das Kirchenjahr umfaſſenden Dichtungen widmete nun Johann Rudolph Ahle zu Mühlhauſen ſeine ſchöne Gabe als Tonkünſtler und

geſtaltete ſie in die Form der geiſtlichen Arie, die auch in den Werken ſeines Sohnes, Johann Georg, die vorwaltende iſt. Die reiche Erfindungskraft des älteren Ahle, ſein feiner Sinn für das Eigenthümliche, der ſich zumal in den Feſtandachten, ſeinem am reichſten ausgeſtatteten Werke, offenbart, ſtellt ihn oft weit über ſeine Dichter, ſo hoch er ſie auch ehrt und durch ſie Unſterblichkeit zu erlangen hofft; auch haben ſeine Tonſchöpfungen faſt durchgehend ihre Gedichte überlebt und durch ſpätere Dichter eine neue Auslegung erfahren. Auf dieſem Gebiete des Liedhaften reichen wir mit dem jüngern Ahle ſchon an J. S. Bach, deſſen Amtsnachfolger.

Eine andere Form als dieſe, mehr und minder liedhafte des geiſtlichen Kunſtgeſanges hat Melchior Franck erwählt für ſeine 4- und 5ſtimmigen Evangelien (Gemmulae Evangeliorum musicae, 1623 (4). Sie bringen uns das reine Schriftwort tonkünſtleriſch gefaßt, nicht in einzelnen Sprüchen, ſondern ganzen Reihen derſelben, und zumal ſind evangeliſche Erzählungen in ihren Hauptmomenten mit beſonderer Vorliebe behandelt, deklamatoriſch mehr als motettenhaft, eine ihm eigenthümliche Form mehrſtimmiger geiſtlicher Tonſätze, womit er, wie es ſcheint, an Orlandus Laſſus' Lectionen aus dem Buche Hiob ſich lehnt, nur in eigenthümlicher Fortgeſtaltung. Nach ihm verſchwindet jedoch dieſe Form wiederum, ein einzelner Nachklang aus dem 16ten Jahrhunderte, nicht, wie Eccards Feſtlied, eine zu völliger Entfaltung gezeitigte Blüthe deſſelben. Dagegen erſcheinen ſpäter die dialogiſchen Concerte Heinrich Schützens als Blüthe einer neuen Richtung ſeines Jahrhunderts, des ſiebzehnten. Sie ſind ſchon darum nur in ihren allgemeinſten Zügen — einem Anklange des dramatiſchen — auf das ſechzehnte zurückzuführen, weil, wo dort ein ſolcher hervortritt, Chöre die Unterredner vertreten, hier aber dieſe letzten mit dem reinen Worte der Schrift im Einzelgeſange uns perſönlich gegenüberſtehen, während ihnen der Chor mit anderen Schriftworten als Vertreter der Gemeine bedeutſam entgegentritt. Aber es geſchieht dies eben nicht in der Form, welche die Gemeine dem allgemeinen Kirchengeſange zugebracht hatte, der Melodie des Volksliedes, die der evangeliſche Kunſtgeſang ſodann als willkommene Aufgabe ergriff; es iſt eine in ihrer concerthaften Ausbildung rein tonkünſtleriſche, einem fremden Volke, einer andern Kirche entlehnte, aus der lebendigen Entwickelung der Tonkunſt in der evangeliſchen Kirche nicht hervorgegangene, wenn auch jener bedeutende Meiſter in evangeliſchem Sinne ſich ihrer bedient. In dieſer beſondern Ausbildung hat ſie daher auch nicht Wurzel gefaßt. Roſenmüller beſchränkt ſich auf concerthafte Auslegung des Schriftwortes, in Sprüchen wie in Pſalmen; beide ausgezeichnete Meiſter, Schein ihnen zur Seite, brachten für den evangeliſch-kirchlichen Kunſtgeſang, in eigenſter Ausbildung, unmittelbar wenig Frucht, ſo anregend ſie auch mittelbar für ihn blieben im Allgemeinen durch die Lebensfriſche ihrer Hervorbringungen. Bedeutſamer, eingreifender, neu belebend, hierin ihnen überlegen, tritt ihr jüngerer Zeitgenoſſe, Hammerſchmidt, hervor. Ein Geſpräch anderer Art führt er in die Kirche ein: des Schriftwortes mit dem Schriftworte, in concerthaft-deklamatoriſcher Behandlung; der Strophe eines geiſtlichen Liedes und ſeiner Melodie, mit beiden eines andern; des Kirchenliedes, der Kirchenweiſe mit dem Schriftworte. Es war eine neue Entfaltung kirchlich evangeliſchen Kunſtgeſanges und deshalb auch zündend, forterzeugend; neben ihr ſtehen ſeine an neue geiſtliche Lieder ſich lehnenden, concerthaft ausgebreiteten geiſtlichen Arien, deren zwei mindeſtens, liedhaft zuſammengedrängt, in dem allgemeinen Kirchengeſange heimiſch wurden. Allezeit jedoch wird bei ihm das Geſpräch, wo es hervortritt, allein von dem Schriftworte und dem Kirchenliede geführt, das nur zuweilen, ſtatt ſeiner herkömmlichen Weiſe, die Melodie einer geiſtlichen

Arie ſeiner Zeit mitbringt; die erläuternde, auslegende, ſich breit ergehende Betrachtung bleibt ihm fern. Auf ähnlichen Geſprächen beruhen die meiſten Feſt- und Sonntagsgeſänge Wolfgang Carl Briegels; was ihre tonkünſtleriſchen Formen betrifft, ſo wechſeln arienhaft aufgeſchmückte ältere Kirchenweiſen für Einzelgeſang und Chor mit begleiteten und unbegleiteten, recitativiſchen und arioſen Sätzen über Schriftworte; oft auch tritt ein bekanntes Kirchenlied in einzelnen Strophen dazwiſchen, oder beſchließt das Ganze, aber mit einer neuen von dem Meiſter dazu erfundenen Weiſe in Arienform, nicht mit ſeiner urſprünglichen. Andere achtbare Meiſter jener Zeit, wenn auch jenen mehr hervorragenden nicht zu vergleichen, bieten uns Ähnliches in mannichfacher Zuſammenſtellung. So flicht Martin Rubert Schriftſprüche und Liedſtrophen, auch wohl nur reimloſe und gereimte Denkſprüche in einen Kranz, ſo ſtellt Werner Fabricius bei Behandlung neu gedichteter Feſtgeſänge die Form der Arie und des Madrigals gegenüber, Sprüche und Reden der Schrift, ältere Kirchengeſänge in concerthafter Faſſung. Das aber iſt den Tonſätzen aller dieſer Meiſter gemeinſam, daß Schriftſprüche oder Lieder — der früheren oder ſpäteren Dichtweiſe angehörend — entweder für ſich daſtehen, den ganzen Inhalt, die geſammte Aufgabe ihrer Geſänge bilden, oder in fortwährender, unmittelbarer, nächſter Beziehung, in lebendigem Geſpräche mit einander ſtehen.

Von allen den eben genannten Meiſtern erlebte, bis auf deren zwei, keiner die Gründung der Hamburger Opernbühne und mit ihr die Verbreitung des deutſchen Singſpieles. Von den Meiſtern der Preußiſchen Tonſchule, Eccard, Stobäus, Albert, von Melchior Franck kann die Rede nicht ſeyn, da ſie entweder ſchon in den erſten Jahren des 17ten Jahrhunderts, oder vor deſſen Mitte oder endlich kurz nach derſelben aus dem Leben geſchieden ſind. Aber auch die Lebensdauer der bedeutendſten Meiſter des 17ten Jahrhunderts reichte nicht bis zu den Anfängen jener Bühne, um 1678. Sechs Jahre zuvor (am 16ten November 1672) war der greiſe Schütz abgerufen worden, ein Jahr ſpäter Johann Rudolf Ahle (1673), noch zwei Jahre nachher Hammerſchmidt (29ſten October 1675); das Jahr 1679, das erſte nach Gründung des Hamburger Singſpieles, nahm Rubert und Werner Fabricius dahin, ſie konnten alſo keine Einwirkung deſſelben erfahren. Nur Johann Georg Ahle, der erſt am 1ſten December 1706 das Leben verließ, und Wolfgang Carl Briegel, der im Jahre 1709 noch thätig war, haben jenen Zeitpunkt, der eine achtzehn, der andere mindeſtens 21 Jahre überlebt, und der Einfluß des muſikaliſchen Drama auf ihre Schöpfungen im Bereiche geiſtlicher Tonkunſt iſt denn auch nicht zu verkennen, zumal bei dem letztgenannten. Eine verwandte, jenen Einfluß vorbereitende Geiſtesrichtung zeigt ſich ſchon in ſeinen früheren Werken, entſchieden aber tritt derſelbe hervor in ſeinen beiden Bußgeſprächen vom verlornen Sohne und vom Falle Davids.

Aber mit dem Schluſſe des 17ten Jahrhunderts und dem Beginne des folgenden traten nun zu Hamburg vier Tonmeiſter auf, für die Kirche eben ſo wie für die Bühne thätig. Sie ſtellen der kirchlichen Tonkunſt eine andere Aufgabe als bisher, wodurch eine verſchiedene Form der Darſtellung bedingt wird, die in der doppelartigen Thätigkeit dieſer Männer ſich geſtaltet. Es ſind Reinhard Keiſer, Johann Mattheſon, Georg Friedrich Händel und Georg Philipp Telemann. **Reinhard Keiſer**, im Jahre 1673 in der Nähe Leipzigs geboren, in der Tonkunſt Schüler ſeines Vaters, auf der Thomasſchule zu Leipzig und dann auf der dortigen Hochſchule gebildet, trat 1692 und 1693 an dem Hofe zu Wolfenbüttel zuerſt mit den Opern Jsmene und Baſilius auf, fand ungetheilten Beifall und faßte nun den Entſchluß, auch auf der Hamburger Bühne, deren Ruhm ſchon ſich zu verbreiten begann,

mit ähnlichen Werken ſich zu verſuchen. Um 1694 erſchien er dort mit ſeinem Baſilius, 1697 mit den Opern Irene und Adonis, und feſſelte nun auf lange Zeit durch den Zauber ſeiner Töne die Kundigen wie die Menge durch geiſtliche wie dramatiſche Werke. Seit 1700 richtete er Winterconcerte ein in der Form geſellſchaftlicher Zuſammenkünfte mit ausgeſuchter glänzender Bewirthung, einen Verein der hervorragendſten Talente ſeiner Zeit; 1703 übernahm er mit einem gewiſſen Dräſeke, den Mattheſon ohne nähere Angabe einen Gelehrten nennt, die Pacht und obere Leitung des Opernweſens, und als nach 6 Jahren ſein Genoſſe zahlungsunfähig wurde, hielt er das Unternehmen allein aufrecht durch die Fruchtbarkeit ſeines Talentes; ſoll er doch während ſeines Hamburger Aufenthaltes allein 116 Opern geſchaffen haben neben ſeinen Arbeiten für die Kirche, neben Tonſätzen anderer Art und den theilweiſen Umarbeitungen der Singſpiele anderer Tonſetzer. Außer dieſer ſeiner Thätigkeit beſſerte auch ſeine Vermählung mit der Tochter eines Hamburger Patriciers und Rathsmuſikers, Oldenburg, einer trefflichen Sängerin, der erſten, die in Hamburg ihre Stimme in der Kirche hören ließ, ſeine Verhältniſſe. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Kopenhagen erwarb ihm den Titel eines Königlich Däniſchen Capellmeiſters; bei ſeiner Rückkunft nach Hamburg 1728 beehrte man ihn mit der Stelle eines Cantor cathedralis und Canonicus minor am dortigen Dome. Sein letztes theatraliſches Werk (1734) war die Oper Circe, ſein letztes geiſtliches führte er um Oſtern 1737 auf, weil ſeitdem die Kirchenmuſiken im Dome eingeſtellt blieben. Am 12ten September 1739 verſchied er, 66 Jahre alt, von ſeiner einzigen Tochter bis an ſein Ende treu gepflegt; ſeine Gattin war ihm vier Jahre zuvor bereits vorangegangen.

Johann Mattheſon, am 28ſten September 1681 zu Hamburg geboren, Sohn eines dortigen Acciſeeinnehmers, acht Jahre jünger als Keiſer, ein frühreifes Talent, ließ ſchon im 9ten Jahre in den Kirchen auf der Orgel, in Concerten mit eigenen Geſängen ſich hören, die er auf dem Flügel ſelber begleitete. Seine „umfängliche, helle und liebliche Discantſtimme" gefiel dem Mitſtifter und damaligen Lenker des Opernweſens, Gerhard Schott, ſo ſehr, daß er ihn auf die Bühne brachte (1690), wo er bis 1705, 15 Jahre lang verblieb; hier ſtellte er „die letzten 7 oder 8 Jahre über faſt immer die Hauptperſon vor, nicht ohne allgemeinen und großen Beifall der Zuſchauer." Zuvor ſchon hatte er, unter Anführung ſeines 2ten, 3ten und 4ten Lehrmeiſters in der Muſik — Brunmüller, Prätorius und Kellner — Kirchenſtücke geſetzt und Fugen, Contrapunkte, in großer Anzahl ausgeführt, „allein in den Opern erfuhr er erſt, daß ihm Leben, Melodie und Geiſt fehle, bevorab, da der unvergleichliche Director, Johann Siegmund Couſſer, eine bisher unbekannte Art zu ſingen einführte und ſich äußerſt angelegen ſeyn ließ, in der praktiſchen Muſik alles zu verbeſſern und nach dem ächten welſchen Geſchmacke einzurichten." Er ſelbſt trat 1699 mit der Oper „Plejades" auf die Bühne, der noch manche andere nachfolgte. Als Händel im Sommer 1703 nach Hamburg kam, „reich an Fähigkeit und gutem Willen", ſchloß ſich Mattheſon ihm an und wußte den jungen Tonkünſtler, der damals nur „ſehr lange, lange Arien und ſchier unendliche Cantaten" ſetzte, „die doch nicht das rechte Geſchick oder den rechten Geſchmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten, durch die hohe Schule der Oper ganz anders zuzuſtutzen." Noch während ſeines Bühnenlebens übertrug ihm (am 7ten November 1704) der damalige brittiſche Geſandte im niederſächſiſchen Kreiſe, Johann von Wich, den Unterricht ſeines Sohnes, nachmals ſeines Nachfolgers in gleichem Amte. Dies wurde ihm Veranlaſſung, am 17ten Februar 1705, „nachdem er den Nero in einer Oper gleiches Namens

mit Nachdruck vorgeſtellet", von der Bühne auf immer Abſchied zu nehmen. Seine Fähigkeit, in neuern Sprachen, zumal dem Franzöſiſchen und Engliſchen, ſich mit Leichtigkeit auszudrücken, ſeine Gewandtheit und unermüdliche Thätigkeit, ſeine Rechtskenntniſſe erwarben ihm ein Jahr ſpäter die Stelle eines Legationsſecretärs (6ten Januar 1706), die ſieben Jahre nachher, als ſein Geſandter (27ſten Oct. 1713) mit Tode abgegangen und die Beſtallung für deſſen Sohn als ſeinen Nachfolger noch nicht angelangt war, ihm zum erſtenmale die Verbindlichkeit auferlegte, die Stelle des Reſidenten ſelbſtändig zu vertreten, ein Verhältniß, das in den folgenden Jahren bei längerer oder kürzerer Abweſenheit ſeines Vorgeſetzten ſich öfters — bis 1704 ſechzehnmal — wiederholte. Daneben ſetzte er aber ſeine Thätigkeit als Virtuoſe und Tonſetzer, als muſikaliſcher Kritiker fort, ließ ſich öffentlich hören, übernahm Aufträge für größere Gelegenheits- und Kirchenmuſiken, erhielt (29ſten Auguſt 1715) die Anwartſchaft auf das Directorium musicum und das damit verbundene Canonicat an dem Dome, welches beides drei Monate ſpäter (21ſten November) ihm wirklich übertragen wurde und ihm die Verbindlichkeit auferlegte, mit einer ganzen Reihe kirchlicher Tonſätze, namentlich Oratorien, aufzutreten. Dreizehn Jahre lang ſtand er dieſem Amte vor (bis 1728), wo er wegen hartnäckiger Harthörigkeit es aufgab, jedoch mit Beibehaltung des Canonicats. Um ſo unermüdlicher ſetzte er nun ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit in den mannichfachſten Richtungen fort, die bei dem rückſichtsloſen derben Tone ſeiner meiſt polemiſchen Schriften ihm manchen Gegner erweckte und durch Vertheidigung und Gegenrede ſich unaufhörlich fortſpann. Wann ihm der Titel eines Legationsrathes beigelegt worden, finde ich nicht aufgezeichnet. Er brachte ſein thätiges Leben auf 83 Jahre; am 17ten April 1764 ſchied er aus demſelben, nachdem er ſeines Namens Gedächtniß neben ſeinen zahlreichen Werken jeder Art auch dadurch noch in ſeiner Vaterſtadt verewigt hatte, daß er der Michaeliskirche daſelbſt 44,000 Mark Hamburger Courant zu Erbauung einer Orgel ſchenkte, welche acht Jahre nach ſeinem Tode vollendet wurde, und auf das beſte in Stand gehalten, noch jetzt mit ſeinem Bildniſſe prangt und einer Inſchrift Richey's, die von dieſem Vermächtniſſe Nachricht giebt.

Georg Friedrich Händel, faſt um vier Jahre jünger als Mattheſon und um zwölf als Keiſer, war gleich dieſem letzten ein Sachſe. Er wurde zu Halle im Saalkreiſe am 24ſten Februar 1685 geboren und zeigte frühe ſchon eine außerordentliche Begabung und einen regen Eifer für die Tonkunſt, den ſein Vater, Amtswundarzt in ſeiner Vaterſtadt, auf alle Weiſe zu dämpfen ſuchte, da er den Sohn der Rechtsgelehrſamkeit beſtimmt hatte. Die Vorſtellungen des Herzogs zu Sachſen-Weißenfels, ſeines Gönners, brachen dieſen Widerwillen; er ließ es endlich zu, daß ſein Sohn den Unterricht des Organiſten Zachau an der dortigen Liebfrauenkirche genießen durfte, unter deſſen 7jähriger Leitung, von 1692 bis 1699, er ſich zu einem tüchtigen Orgelſpieler und Tonſetzer ausbildete. Nach einem kurzen Aufenthalte am churfürſtlichen Hofe zu Berlin mit ſeinem Vater, der bald nach ſeiner Rückkehr ſtarb, und mehrjährigem Verweilen in ſeiner Vaterſtadt ging er im Jahre 1703 nach Hamburg, in die hohe Schule der Oper, um dort, nach Mattheſons Anſicht, zugeſtutzt zu werden. Er verweilte daſelbſt 6 Jahre, bis 1709, und neben vielen andern Tonſätzen für Geſang und Klavier, die er dort herausgab, brachte er auch vier deutſche Opern auf die daſige Bühne, deren ſpätere zwei, Florindo und Daphne, den früheren, Almira und Nero, jedoch nicht gleichkamen, wie Mattheſon behauptet. Seine ausgezeichneten Gaben als Tonſetzer, ſeine Macht über die Orgel gewannen ihm viele Freunde und Gönner, unter ihnen den Prinzen Giovan-Gaſtone Medici, ſpäter Großherzog von

Florenz, der ihn dringend dahin einlud. Erſt mit Ausgang des Jahres 1709 ſcheint er dieſer Einladung gefolgt zu ſeyn. In Geſellſchaft eines von Binitz begab er ſich nach Italien, wo er zu Florenz, Venedig, Rom, Neapel großen Ruhm erwarb, wie durch die Opern die er dort auf die Bühne brachte, ſo durch ſein treffliches Spiel auf der Orgel und dem Clavier. Im Jahre 1710 finden wir ihn am Hofe Georg Ludwigs, Churfürſten von Hannover, als Capellmeiſter an Steffani's Stelle; nicht lange nachher jedoch erſcheint er, mit Erlaubniß ſeines Dienſtherrn, in England am Hofe der Königin Anna, ehrenvoll und glänzend aufgenommen, durch ſeine, wie behauptet wird, innerhalb 14 Tagen vollendete Oper Rinaldo (1711) Alle bezaubernd. Nach kaum jährigem Aufenthalte ſieht er ſich genöthigt, nach Hannover zurückzukehren; der Aufenthalt in England war indeß ſo anziehend für ihn geweſen, daß er ſchon mit Ausgange des Jahres 1712 den Urlaub zu einer abermaligen Reiſe dahin erbittet und erhält. Hier giebt ihm um 1713, bei dem Utrechter Friedensſchluſſe, das ihm aufgetragene Te Deum und Jubilate Gelegenheit, die ganze Fülle ſeiner Meiſterſchaft an dem würdigſten Gegenſtande zu entfalten, ein Werk zu ſchaffen, das, nunmehr faſt anderthalbhundertjährig, immer noch gleiche Friſche und Kraft bewahrt. Es erwarb ihm von der Königin ein lebenslängliches Jahrgehalt von 200 Pfund Sterling; die dringenden Bitten ſeiner Bewunderer und Freunde lagen ihn an, auf immer in England zu verbleiben, wo ihn innere Neigung ohnehin feſthielt; man wußte ihn vielfach zu beſchäftigen; er vergaß der Rückkehr nach Hannover, bis im Jahre 1714, nach dem Tode der Königin Anna, ſein bisheriger Dienſtherr, der Churfürſt Georg Ludwig, unter dem Namen Georgs des Erſten den engliſchen Thron beſtieg. Sein dienſtvergeſſener Capellmeiſter wußte, durch Vermittelung des Freiherrn von Kielmannsegge, ihn auf heitere Weiſe zu verſöhnen. Bei einer Waſſerfahrt des Königs ließ er auf Böten, die deſſen Fahrzeug begleiteten, einige friſche Inſtrumentalſätze als Begrüßung ſeines alten Herrn ausführen, welche dieſen überraſchten, ergötzten, nach dem Namen des Meiſters zu fragen veranlaßten, und ſo Gelegenheit zu einer Verwendung für ihn gewährten, die mit dem glücklichſten Erfolge gekrönt war. So blieb nun der große deutſche Meiſter dem Vaterlande für ſeine Lebenszeit entzogen und dem unmittelbaren Eingreifen in die Entwickelung der kirchlichen Tonkunſt deſſelben fremd, einen ſo großen mittelbaren Einfluß er auch ſpäter auf dieſelbe geübt hat. Bis 1720 beſchäftigten ihn vorzugsweiſe engliſche Große durch Aufträge für Inſtrumentalſätze und geiſtliche Muſiken, ſogenannte Anthems, der Graf Burlington, der Herzog von Chandos; dann berief ihn die in England durch Reiche und Vornehme, die früher Italien beſucht hatten, allgemach verbreitete und zunehmende Vorliebe für die italieniſche Oper wieder auf deren Gebiet, wo er mit wechſelndem Beifalle, durch Ränke der Sänger und Unternehmer oft beeinträchtigt, ſeit 1720 bis 1740 thätig war. Es iſt hier nicht der Ort, darüber ausführlich zu berichten, nur der Schöpfungen ſeiner ſpäteren Jahre iſt vorläufig im Allgemeinen zu gedenken, ſeiner Oratorien, die freilich nicht wie gleichnamige Werke in Deutſchland, dem Schmucke des Gottesdienſtes beſtimmt waren, wie wir bald finden werden, aber durch ihre Neuheit und Großartigkeit den unſterblichen Ruf des Meiſters gegründet und ihm jenen mittelbaren Einfluß auf die Entfaltung der Kunſt in ſeinem Vaterlande, deſſen wir gedachten, geſichert haben. Schon 1720, gleichzeitig mit ſeiner erſten Oper für das Haymarket-Theater zu London, Rhadamiſt, hatte er ein Oratorium, Eſther, für den Herzog von Chandos geſetzt. Erſt elf Jahre ſpäter erhielt man eine Abſchrift davon und führte es (am 23ſten Februar 1731) unter Mitwirkung der königlichen Capellknaben und der Mitglieder der philharmoniſchen Geſellſchaft im Hauſe des Herrn

Bernhard Gates mit Bühnenſpiel auf. Von da kam es 1732 auf das Haymarket-Theater, doch nicht als dramatiſche Vorſtellung, eben ſo wenig als Händels ſpätere Oratorien, die auf dieſer Bühne erſchienen. Händel pflegte vielmehr bei deren Aufführungen zugleich Orgelconcerte zu ſpielen, wozu, eben wie für die Begleitung, ein größeres Inſtrument dieſer Art auf der Bühne aufgeſtellt war, das allein ſchon einer dramatiſchen Vorſtellung hinderlich ſeyn mußte. Auch ſind mehre ſeiner früheren Werke dieſer Art für eine ſolche nicht einmal geeignet, wie Alexanders Feſt (1735), Iſrael in Aegypten (1738), Allegro und Penſeroſo (1739), wenn wir dem erſten und letzten derſelben überhaupt den Namen der Oratorien zugeſtehen wollen, der doch auf einen geiſtlichen Inhalt deutet. Den Gipfel ſeiner Meiſterſchaft erreichte Händel auf dieſem Gebiete erſt da, wo er das der Oper verlaſſen hatte; gleichzeitig mit ſeinen letzten Opern, Imeneo und Deidamia, erſchien Saul 1740; der Meſſias (1741) eröffnet die Reihe der unſterblichen Schöpfungen, ſelber die größeſte, unter denen Simſon (1742), Judas Maccabäus (1746), Joſua (1747) prangen.

Sein letztes Oratorium, Jephtah, ſetzte er 1751 als ein ſchon gänzlich Erblindeter, acht Jahre vor ſeinem am Charfreitage 1759 (am 13ten April) erfolgten Heimgange. Noch acht Tage vorher (am 6ten April) war die Aufführung eines ſeiner Werke dieſer Art von ihm ſelber geleitet worden. Seinem Arzte hatte er wenige Tage vor ſeinem Ende den Wunſch ausgedrückt, daß es Freitags ſeyn möge, damit er ſeinem Herrn und Erlöſer am Tage ſeiner Auferſtehung begegne.

Sechs Jahre lang ſtanden die drei Meiſter, deren gedrängten Lebensumriß ich zu geben verſucht habe, in Hamburg nebeneinander; erſt ein viel ſpäterer Zeitpunkt (das Jahr 1721) führte den beiden zuerſtgenannten wieder einen dritten Genoſſen zu, Telemann. Keiner von ihnen hat als Sänger für den Gemeinegeſang gewirkt, allein ihre Anſicht von ihm, wie ihre Behandlungen der ihm angehörenden Weiſen dieſelbe offenbaren, wie Mattheſon und Telemann ſie in Rede und Schrift ausgeſprochen haben, der letzte auch durch das von ihm bearbeitete Choralbuch, zeigt uns das Verhältniß, in welchem ihre, auf dem Gebiete geiſtlicher Tonkunſt mannichfach von ihnen beherrſchte Zeit zu demſelben ſtand, und neben ihrer übrigen Bedeutung für die Kunſtgeſchichte im Allgemeinen ſind ſie uns hier von hoher Wichtigkeit. Daneben waren ſie es auch, von denen eine Umgeſtaltung des Kunſtgeſanges in der evangeliſchen Kirche ausging, eine doppelte Rückſicht alſo heißt uns länger bei ihnen verweilen, zunächſt bei den drei in Hamburg ſchon im Beginne des achtzehnten Jahrhunderts zuſammengetroffenen Genoſſen.

Kaum gab es Männer, verſchiedener geartet als dieſe, und dennoch in dieſer Zeit eng verbunden. Keiſer, der älteſte unter ihnen, leichtblütig und ſinnlich, ſeiner Kunſt in hohem Grade Meiſter, übte ſie als einen reichen Quell des Genuſſes und Erwerbes, denn ſie befähigte ihn, die lieblichen Träume ſeines Inneren zu lebendigen Bildern zu geſtalten und in ihnen zu ſchwelgen; ſie gewährte ihm die Mittel, durch leichte Anſtrengung ſeinem Hange zu Prunk und Wohlleben nachzugehen. Immerhin mochte ihm „die Fähigkeit abgehen, mit der Rechnung fertig zu werden;“ reichlich, ja, unerſchöpflich ſtrömte ihm die Quelle der Erfindung, jeden Ausfall zu decken, ihn durch das immer erneute Bewußtſeyn ſeiner Meiſterſchaft, durch den Beifall ſeiner Mitlebenden zu erquicken und zu ſtärken. Es that ihm wohl, ſich „le premier homme du monde“ nennen zu hören; eine Ehre ſetzte er darin, wenn man ihm nachrühmte, „er führe ſich mehr als ein Cavalier auf denn als ein Muſicus;“ konnte er nur ſeinen Staat treiben „mit verbrämten Kleidern, mit zwei Dienern in

Aurora-Liberey", konnte er nur Ergötzliches ſchaffen für ſich ſelber und ſeine Zeitgenoſſen, ſo war wenig daran gelegen, ob er über das Hervorgebrachte auch nach Kunſtform zu reden oder davon Rechenſchaft zu geben wiſſe. Aber im Staate ſollte ihm Niemand als Nebenbuhler entgegentreten, und Mattheſon hieß ihn eine Weile lang ſpöttiſch „die weiße Cravatte", da ſeine Wäſcherin denſelben etwas glänzender und weißer ausſtaffirt hatte als ihn ſelber. Wem aber ſollen wir dieſen Mattheſon vergleichen? Kaum, ſcheint es, können wir ihn treffender bezeichnen, als wenn wir hinweiſen auf Claus Zettel den Weber, der am liebſten jede Rolle geſpielt hätte, geſeufzt als verliebter Pyramus, geflötet als zarte Thisbe, gebrüllt als rauher Löwe, „daß es einem Menſchen wohl thäte im Leibe." Als Mädchen verkleidet betritt er in Kiel zuerſt mit den Hamburger Operiſten den Schauplatz; wie anmuthig weiß er ſich zu gebehrden, ſo daß „wegen des Geſchlechtes manche Wette gewonnen oder verloren wird." Dann erntet er Lorbeern als Operncomponiſt; aber er will zugleich in Heldengeſtalt auf der Bühne glänzen und auch am Claviere als leitender Geiſt, ſo weit es möglich iſt, Sänger und Spieler beherrſchen. Und welch' ein Schauſpieler, welch' ein Sänger geweſen zu ſeyn rühmt er ſich! Als Mutius Scävola in ſeiner Oper Porſenna erregt er mit innerem Behagen „ein allgemeines, doch bald geſtilletes Entſetzen" durch ſeinen Handbrand; als Antonius in ſeiner und Feuſtkings Cleopatra „ahmet er die Perſon des Antonius ſo natürlich nach, daß die Zuſchauer bei der verſtellten Selbſtentleibung ein lautes Geſchrei erheben." Jener Selbſtmord aber ereignet ſich wohl eine halbe Stunde vor dem Beſchluſſe des Singſpieles; darum will er nach dieſer Action als ein vom Tode Erſtandener in ſeidenem Staatskleide und der Wolkenperücke herrſchend im Orcheſter ſitzen „und das übrige ſelbſt accompagniren." Händel, der das Ganze leitet, weigert ihm die Stelle, beide gerathen darüber auf öffentlichem Markte bei einer Menge von Zuſchauern in einen Zweikampf, der zum Glücke dadurch endet, daß dem erzürnten Tonſetzer die Klinge auf einem breiten metallenen Rockknopfe ſeines Gegners zerſpringt. So hat er denn, der Heldenrolle entkleidet, noch als Held ſich gehalten und geſiegt, und bald ſind beide wiederum „beſſere Freunde geworden als vorhin." Wie ſchmeichelt es ihm, als er im Jahre 1706 von dem engliſchen Reſidenten Johann von Wich „mit dem Character, der wirklichen Verrichtung und den Einkünften" eines Legationsſecretärs beehrt wird, nachdem er ein Jahr zuvor, in einer Oper Händels, den Nero „mit Nachdruck" vorgeſtellt und von der Schaubühne ſeinen ordentlichen Abſchied genommen hatte. Immer iſt es aber noch ſein Behagen und ſein Ruhm, mancherlei Rollen gewachſen zu ſeyn. Von ſeinem Willen nur hätte es abgehangen, ein Keiſer, ja, ein Händel zu ſeyn. Als Keiſer durch einen Fall den kleinen Finger der rechten Hand zerbrochen hatte, mußte Mattheſon verſchiedene Sachen, „abſonderlich eine große Cantate" für ihn machen. Der gefeierte Meiſter ſetzt ſeinen Namen dazu; wer hätte das untergeſchobene Kind nicht für deſſen wahres, eigenes halten ſollen? Händel, als er um 1703 nach Hamburg kam, ſetzte — wir vernahmen es ſchon — „ſehr lange, lange Arien und ſchier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geſchick oder den rechten Geſchmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten; bald aber wurde er durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugeſtutzet." Wem verdankte er dieſes als eben Mattheſon, der dort, agirend und componirend, als Stern erſter Größe glänzte und ihm „gegen Eröffnung einiger Contrapunctgriffe im dramatiſchen Style keine geringe Dienſte that?" Wem war er ſeine beſten Einfälle ſchuldig als eben dieſem Allvermögenden? denn „man vermeinte nicht unbillig, als Händels Agrippina das Hamburgiſche Theater zierte, verſchiedene, den Originalien gänzlich ähnliche

Nachahmungen aus Mattheſons Porſenna daran wohrzunehmen.“ Wie aber erſt zeigt ſich dieſer, den wir eben den Allvermögenden genannt, als ſolcher, da im Jahre 1716 ihm die Mittel gewährt ſind, einen umfänglichen Garten vor der Stadt zu kaufen und darauf „ein neues Gebäude zu componiren“, um es zu vermiethen; als er vor dem Czar Peter eine Oper aufführt; als ihm die Unterſuchung der Papiere eines in Hamburg verhafteten Anhängers des Prätendenten übertragen wird; als er ſo im Umſehen bald Baumeiſter, bald Muſicus, bald Politicus ſeyn kann. Mit welchem herzlichen Behagen ſchickt er ſich an, in einer kleinen Probe zu zeigen, wie heute Stein und Kalk, morgen Klang und Sang, übermorgen Thron und Kron eines arbeitſamen Mannes Vorwürfe geweſen ſind. Und das geſchahe nicht — ſo verſichert er uns — zu gewiſſen, beſtimmten Zeiten, ſondern mehrentheils unvermuthlich, wenn z. E. etliche ausgebliebene Poſten auf einmal ankamen oder etwa ein Expreſſer anlangte. — „Fort mit den Noten! Weg mit der Bleiſchnur! Die eine Cypher dort her! um geheime Schriften aufzulöſen; die andere auf jenem langen Tiſche ausgebreitet, um mit dergleichen Schriften wieder zu antworten; alles hernach fein ins Reine gebracht, datirt, ſubſcribirt, paraphirt, rubricirt, numerirt, protocollirt, regiſtrirt, ſauber gefalten, feſt gepackt, wohl verſiegelt, gehörig adreſſirt, ſicher ſpedirt, den Boten inſtruirt, O ho! — Fügte es ſich dann, daß ſolche hochgebotene Arbeit bald ihre Endſchaft erreichte (wiewohl ſie auch bei anderen Umſtänden nicht ſelten ſtatt Stunden und Tage ſo viele Wochen und Monate erforderte) und der Staatscourier mit ſeinem wichtigen Briefbündel über Hals und Kopf abgefertigt war; ach, wie ruhig ließen ſich dann die Fächer abmeſſen; ja, wie ſüß lächelte nicht ein halbfertiger Satz von Gamben und Traverſen, den irgend eine Püchon oder ein Campioli ſingen ſollte? Die Sichtbarkeit der angenehmen Melodie und ſäuſelnden Harmonie auf dem bloßen Papiere lockte ſchon aus dem ſchmelzenden Herzen das beträchtliche Wort des Clinias: mansue-ſio.“

Und nun dem ſinnlichen, erfindungsreichen Keiſer, dem Alles wollenden, ſeiner Meinung nach überall auf der Höhe ſtehenden Mattheſon gegenüber, wie anders erſcheint Händel! Die Thätigkeit ſeines Geiſtes iſt ganz nach Innen gerichtet, um den Reichthum bedeutſamer Tonbilder, der dort in verſchloſſener Knoſpe ruht, zu entfalten. Die eitle Selbſtbeſpiegelung, das unruhige Hin- und Hertreiben nach Außen ſeines Genoſſen Mattheſon, wie der meiſten ſeiner Mitlebenden, reizt ihn deshalb auf zu gutmüthigem Spotte; unter ſo ausbündigen rührigen Künſtlern iſt es wohl einmal eine Auszeichnung, Nichts zu können. Er übernimmt die andere Violine im Opernorcheſter und ſtellt ſich „mit dürrem Scherze, als ob er nicht auf fünf zählen könne;“ er läßt ſich lange bereden, die Stelle des Clavierſpielers zu vertreten, und dann beweiſt er ſich als ein Mann, ohne daß es Jemand vermuthet hätte, verſichert auch der feine Mattheſon, ihm habe die nur verhüllte Meiſterſchaft ſeines Freundes nicht entgehen können. Von der Stelle jedoch, die er nun erworben, vermag auch der zürnende Blick des vom Tode erſtandenen Componiſten ihn nicht zu vertreiben; er läßt es darauf ankommen, daß ſein ruhig-ernſtes Verharren dieſen zu wörtlichen und thätlichen Beleidigungen hinreißt, ja, einen kurzen Zweikampf veranlaßt. Er iſt nicht eitel, aber ſtolz; denn er fühlt, daß eine Welt in ſeinem Innern lebt und nach Geſtaltung ringt, und im Bewußtſeyn eines ſo herrlichen Pfundes, ſeines ernſten Strebens würdig damit zu wuchern, muß ihm das Treiben derer geringe vorkommen, die nur dahin gerichtet ſind, ihre äußere Erſcheinung in der Welt geltend zu machen. Auch hochmüthig iſt er nicht; die zudringliche Eitelkeit, die aufgeblaſene Unwiſſenheit weiſt er nicht vornehm ablehnend

zurück, ſondern entſchieden, rauh, zufahrend, oder mit dem treffendſten Witze, der glücklichſten Laune. Was er innerlich bildet, ſoll auch, durch menſchliche Kräfte verkörpert, äußerlich daſtehen können; darum erwägt er ſorgſam und verſtändig die ihm jedesmal zu Gebote ſtehenden Mittel, und weiß durch überwiegende Perſönlichkeit, durch die Scheu, welche ſie einflößt, einen jeden zu befähigen, daß er das Höchſte leiſte, was ſeine Kräfte nur vermögen. Aber wenn Eigenſinn, Trägheit und Laune ihm entgegentreten und das Bild verzerren oder auslöſchen wollen, das er in ächter Begeiſterung, in verſtändiger Handhabung wohlerkannter Mittel geſchaffen, dann entbrennt ſein Zorn, denn er iſt verletzt in dem innerſten Heiligthume ſeines Weſens. Dann ergreift ſein gewaltiger Arm die Sängerin, den eigenſinnigen Teufel; er nennt ſich ſelber Beelzebub, den oberſten der Teufel, und droht, ſie aus dem Fenſter zu werfen; dann herrſcht er mit zornglühendem Antlitz dem launenhaften Sänger zu: du Hund, muß ich nicht beſſer wiſſen als du, was du ſingen kannſt? Gewöhnlich iſt ſein Blick finſter und ernſt, denn er arbeitet fortwährend im Innern und ſelten alſo lacht er; aber ſein Lächeln bricht hervor wie die Sonne durch finſtere Wolken, und Geiſt, Witz, die liebenswürdigſte Freundlichkeit ſtrahlt dann hervor aus ſeinen belebten Zügen. Und leitet er die Aufführungen ſeiner Werke, dann lebt Alles an ihm, wie ein Feldherr an der Spitze ſeines Heeres ſteht er da, und ſelbſt ohne daß man ſein Antlitz ſieht, verkündet ein gewiſſer Schwung ſeiner großen, weißen Lockenperücke ſeine Zufriedenheit mit den wohlgelungenen Anſtrengungen der Sänger und Spieler.

Nur einer dieſer drei, der jüngſte unter ihnen und damals der wenigſt Gefeierte, lebt in ſeinen Werken noch fort in unſern Tagen, erhebend, begeiſternd; die der andern beiden ſind den Sammlern und Forſchern heimgefallen. Denn nur dem, der mit voller Hingebung der Kunſt anhängt in heiliger Liebe, thut ſie auch ihre tiefſten Geheimniſſe kund, nicht dem, der neben ihr noch etwas Anderes ſucht, der nur mit ihr prunken will, nicht dem, der lüſtern ihrer begehrt gleich einer reizenden Buhlerin. Möge ſie auf jenen auch einen Abglanz ihres Lichtes werfen, er gleicht dem glühenden aber bald verſchwindenden Schimmer der Abendröthe, dem allgemach tiefes Dunkel folgt; möge dieſer auch das Bild umfaſſen, dem ſeine Arme ſich öffnen, was ſie halten, iſt eben nur wonach ſie begehrten. Allein der irdiſche, verlockende Reiz, und ſcheine er unverwüſtlich, verfällt und verwittert, und nur da lebt das Bild der Geliebten in ewig jungfräulicher Blüthe unvergänglich fort, wo das Ziel der Sehnſucht ein Anderes war als das Vergängliche.

So ſehr nun auch jeder von dieſen Männern ein Anderer war als ſeine beiden Gefährten, ſo verſchieden das Ziel, das ſie verfolgten; Eines verband ſie dennoch in jenen Tagen zu gemeinſamem Wirken, einen jeden in ſeinem Sinne; ihre Neigung zu dem muſikaliſchen Drama und ſeinen Formen. Darüber war bei ihnen damals kein Zweifel, daß — nach Hunolds, ihres Zeitgenoſſen, Worten — in der Opera, „dem galanteſten Stücke der Poeſie, die göttliche Muſik ihre Vortrefflichkeit am beſten ſehen laſſe", und eben deshalb ſollte die Tonkunſt in der Kirche zu Gottes Ehre einer gleichen Vortrefflichkeit ſo viel als möglich theilhaft werden, und dazu leiſteten die Dichter jener Tage auf das Willigſte hülfreiche Hand.

Wir haben ſchon zuvor geſehen, wie in dem geiſtlichen Liede das empfindſam-Grübleriſche vorherrſchend geworden, wie einzelne geiſtliche Dichter im Einverſtändniſſe mit ihren Sängern durch ganze Reihen von Liedern es abſichtlich vorwalten ließen; ſo Johann Rudolf Ahle und ſeine Dichter in den Sonntagsandachten. Eben hieran ließ nun die Übertragung der in der Oper allgemach eigen-

thümlich ausgebildeten Geſangsformen, des Recitativs, der Arie, des Duetts, auf den geiſtlichen Kunſtgeſang am leichteſten ſich knüpfen, wenn nur die Liedform aufgegeben oder doch in ihrer Anwendung beſchränkt wurde, die jener Zeit zu dem Weſen deſſelben nicht unbedingt zu gehören ſchien. Auf dieſem Wege ging nun eine neue Geſtalt des kirchlichen Kunſtgeſanges hervor. Ein Spruch aus dem Feſt- oder Sonntags-Evangelium — Dictum, Gottes Wort — bildet jetzt den Kern jeder kirchlich-muſikaliſchen Feier; mit ihm wird das Ganze begonnen und meiſt auch geſchloſſen. Die Stimme der Kirche, ihr Lobgeſang, ihr Gebet, tritt demſelben gegenüber in den zum Choralgeſange geweihten, frommen Liedern angeeigneten Volkstönen; Empfindungen, Betrachtungen, Erwägungen, die an Beides ſich knüpfen, ſind hindurchgewoben, zwar in rhythmiſche, doch frei gereimte Zeilen gefaßt, damit der Tonſetzer nach Gutdünken mit ihnen ſchalten, die beliebten neuen Formen auf ſie übertragen könne. Die Alleinherrſchaft des bibliſchen Spruches oder des Liedes im kirchlichen Kunſtgeſange, das Geſpräch des Schriftwortes mit dem Schriftworte, des einen geiſtlichen Liedes mit dem andern und beider unter ſich, hörte auf, die daran geknüpften Formen ſchienen nicht mehr genügend; der Kunſtgeſang der evangeliſchen Kirche, um die Formen des muſikaliſchen Drama ſich anzueignen, begann in den allgemeinen Umriſſen ſeiner Geſtalt um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die Predigt zum Vorbilde zu wählen. Das Schriftwort, motetten- oder concerthaft gefaßt, bildete den Text, Recitative, Arien, Duetten predigten darüber; als Vertreter der Gemeine blieb das Kirchenlied ſtehen, im Verlaufe der Zeit immer weniger lebendig eingreifend, im Satze auch bald vernachläſſigt, je mehr die fremden, theatraliſchen Formen die Hauptſache wurden und das Beſtreben dahin ging, durch Mannichfaltigkeit ihrer Ausbildung die Hörer zu ergötzen und die eigne Erfindungsgabe und Kunſtfertigkeit an den Tag zu legen.

Einen noch weiter gehenden Verſuch wagte Reinhard Keiſer im Vereine mit Hunold-Menantes. In den „theatraliſchen, galanten, verliebten und ſatyriſchen" Gedichten dieſes letzten, die mit Zugabe einiger geiſtlichen Dichtungen im Jahre 1706 zuerſt in Hamburg erſchienen, findet ſich eine Paſſion unter dem Titel: „Der blutige und ſterbende Jeſus" mit dem Bemerken, ſie ſei in der ſtillen Woche 1704 Montags und Mittwochs zur Veſperzeit durch Reinhard Keiſer aufgeführt worden. Dieſe Paſſion weicht nun von der bisher üblichen Form ſolcher Muſiken bedeutend ab. Der Evangeliſt fehlt: Sprüche der heiligen Schrift oder Kirchengeſänge ſind nirgend eingewoben; dagegen nehmen drei Cantaten oder ſogenannte Soliloquia eine bedeutende Stelle ein: die Klagen der Maria, die Thränen Petri und ein ſehnſüchtiger Liebesgeſang der Tochter Zion, dem hohen Liede nachgebildet. Über dieſe Neuerung hält der Dichter doch nöthig, ſich zu rechtfertigen. „So man dieſe Paſſion (ſagt er) nach Art der andern einrichten wollen, würde man die Entſchuldigung ſeiner Unvollkommenheit nicht nöthig haben, weil man ſodann durch den Evangeliſten und aus Büchern gezogene geiſtliche Geſänge ſich helfen können. Allein ſo hat man gemeinet, dieſes Leiden, welches wir ohnedies nicht lebhaft genug in unſere Herzen bilden können, bei dieſer heiligen Zeit nachdrücklicher vorzuſtellen, wenn man es durchaus in Verſen, und ſonder Evangeliſten, gleich wie die italieniſche ſogenannte Oratorien abfaßte, daß alles auf einander aus ſich ſelber fließet ꝛc. Es iſt ja verhoffentlich keine Sünde, wenn einer im Namen des Evangeliſten nicht mitſinget, ſondern ſtatt daß dieſer ſaget: die Jünger ſprachen den Lobgeſang nach dem Abendmahle, ſolches die Jünger ſelber thun, um durch eine ſchöne Muſik einen beſſern Nachdruck in den Herzen wahrzunehmen. Denn der Evangeliſt würde, wenn man

ihn da eingeführet, faſt alles allein geſungen haben, da doch eine Abwechslung ſchöner Stimmen, die zu Gottes Ehre gewidmet ſeyn ſollen, ſo anmuthig iſt als untadelhaft.“ Daß die neue Form der gewöhnlichen Feſt- und Sonntagsmuſiken damals erheblichen Widerſpruch erfahren, habe ich nicht finden können; Keiſers und Hunolds Neuerung dagegen konnte, des Dichters Rechtfertigung ungeachtet, der Rüge nicht entgehen. Der Verfaſſer der „geheimen Nachrichten“ aus dem Leben des letzten erzählt uns, jene Paſſion ſei in der Domkirche zu Hamburg abgeſungen worden und der Dichter habe deshalb beinahe mit dem Paſtor Büſſing Händel bekommen. „Dieſer konnte (heißt es an dem angeführten Orte) die theatraliſche Muſik, und inſonderheit, daß der Evangeliſt nicht mitſang, nicht leiden, ſchmähete von der Kanzel auf den Autorem und Componiſten. Doch hat man ſich nicht daran gekehret. Die Domherrn, ſo große Liebhaber der Muſik, haben mehr dergleichen Stücke, ohne den eifrigen Herrn zu fragen, aufführen laſſen. Herrn Menantes aber kam es lächerlich für, daß, was ſeine weltlichen Einfälle in dem allererſten Theile ſeiner Gedichte an einigen Örtern verdienet, ſolches unſchuldig auf ſeine geiſtliche Arbeit gerathen.“ Dieſe letzten Bemerkungen ſind 1731 geſchrieben, 27 Jahre nach jenem Ereigniſſe, und wir dürfen daraus nicht folgern, daß die Neuerung, von der wir reden, den ihr entgegengeſetzten Widerſtand ſo ſchnell und leicht überwunden habe, als der Berichterſtatter vorauszuſetzen ſcheint. Die Stimme geiſtlicher Eiferer war damals keineswegs machtlos in Hamburg, die pietiſtiſchen Wirren hatten vielmehr dort faſt eine lebhaftere Aufregung hervorgerufen als ſonſt irgendwo, die noch um die Zeit, die uns jetzt beſchäftigt, ja ſelbſt einige Jahre ſpäter, in ihren Nachwirkungen empfunden wurde. Die Zeit der gewaltſamſten Bewegung traf innerhalb der Jahre 1687 bis 1694. Mehre Anhänger und Freunde Speners unter Hamburgs Geiſtlichen, Horb, Speners Schwager, Winkler, Hinkelmann, Paſtoren an der Nicolai-, Michaelis- und Katharinenkirche, ſuchten in dem Geiſte jenes berühmten Kirchenlehrers, ihres verehrten Vorbildes, für eine das Leben mehr unmittelbar ergreifende, thätige Frömmigkeit zu wirken. Ihnen ſtellte ſich Johann Friedrich Meyer entgegen, vormals Lehrer der Gottesgelahrtheit zu Wittenberg, ſodann Paſtor an St. Jacobi zu Hamburg. Durch feurige Beredſamkeit wußte er eine Parthei ſich zu bilden, durch unbezwingliche Heftigkeit ſie zu entflammen, durch unbeugſamen Starrſinn ſie zuſammenzuhalten; eine Parthei, welche den Buchſtaben der ſymboliſchen Bücher ſtreng verfocht, alle Änderungen in Kirchenceremonien und ſonſtige Neuerungen verdammte und von den ſogenannten pietiſtiſchen Geiſtlichen ſogar einen ſchriftlichen Revers forderte, ſich aller dergleichen zu enthalten. Die heftigſte, nur eine kleine Weile lang geſtillte Aufregung der Gemüther war die Folge ſolcher Schritte. Wie es für die leicht gereizte Menge nur eines Loſungswortes bedarf, damit ſie in Flammen ausbreche gegen alle ihren Partheihäuptern Entgegenſtehende; wie den fanatiſch Erregten Hartnäckigkeit und Eigenſinn ihrer Führer, gegen die Regierenden gerichtet, nur zu oft als jener fromme Heldenmuth erſcheint, der Gott mehr gehorche als den Menſchen; ſo war einerſeits alles vermittelnde Einſchreiten des Rathes vergebens, andrerſeits wuchs der leidenſchaftliche Haß und Trotz in Meyers Anhängern bis zu einer bedenklichen Höhe. Ungeſtüm verlangten ſie von dem Rathe Horbs Vertreibung, da er eine Disputation mit ſeinem Gegner abgelehnt habe; in allen ſeinen Amtsverrichtungen in- und außerhalb der Kirche ſtörten und verunglimpften ſie jenen gehaßten, vermeintlichen Irrlehrer auf das Gröblichſte und zwangen ihn zu heimlicher Entfernung aus der Stadt. Die Verſuche ſeiner Gemeine, ihren geliebten Hirten wieder zu erhalten, die Gegenwirkungen Meyers, zumal deſſen wüthende Ausfälle von der Kanzel, veranlaßten endlich

einen förmlichen Aufruhr, durch welchen auch Horbs Gattin aus der Stadt zu weichen genöthigt wurde. Zuletzt mußte man sogar das Ansehen des Reichsoberhauptes in Anspruch nehmen; Meyer entging der gegen ihn eingeleiteten Untersuchung nur durch einen auswärtigen Ruf, und noch bis um 1708 wirkte die von ihm angefachte Flamme verderblich fort, so daß endlich nur fremde Kriegsvölker die begonnene Unruhe dämpfen konnten, der Prediger Krumpholz aber, Meyers Anhänger, abgesetzt und bis an sein Ende zu Hameln in gefänglicher Haft behalten wurde.

Bei einer so gewaltsamen, damals noch ungestillten Aufregung der Gemüther, die durch offenen, beharrlichen Widerstand gegen einen geistlichen Eiferer leicht auf die verderblichste Weise hätte gesteigert werden und neue Wirren hervorbringen können, ist wohl vorauszusetzen, daß die Neuerung, von der wir reden, nicht sofort habe Wurzel fassen können, wenn allerdings auch eine neue Richtung allgemach durch sie angebahnt wurde. Wir werden also Menantes' Lebensbeschreiber so zu verstehen haben, daß sie, obwohl heftig angefochten, nach Verlauf einiger Zeit dennoch siegreich die Oberhand behalten habe. Es mag dazu wohl auch beigetragen haben, daß, eben vielleicht auf Veranlassung dieses Versuches von Hunold und Keiser, den Passionsmusiken eine andere Gestalt zu geben, der in Hamburg hochgeachtete Rathsherr, Licentiat Brockes, mit einem musikalischen Gedichte von gleicher Bestimmung auftrat, das zu einer Vermittlung wohl geeignet war. Allerdings war das Ganze dramatisch abgefaßt und der „Soliloquia" der mithandelnden Personen waren nicht wenige: Christi auf dem Ölberge; des Petrus in seinem Falle und seiner Reue; des verzweifelten Judas; Maria's unter dem Kreuze ꝛc. Allein der Evangelist war beibehalten — nicht mit dem reinen Worte der Schrift, das keinem der Singenden in den Mund gelegt war — und er diente dazu, durch Erzählung die Lücken zwischen den einzelnen aus der Leidensgeschichte vorgeführten Bildern auszufüllen; diesen Bildern aber waren fromme Erwägungen und Betrachtungen in gleicher Form gegenübergestellt, mit denen zwei allegorische Personen auftraten, die Tochter Zion und die gläubige Seele, wie denn endlich an geeigneter Stelle auch die christliche Kirche in vollem Chore einzelne angemessene Strophen aus Kirchenliedern hören ließ. Diese Passion, damals allgemein als ein Meisterwerk bewundert und von der wir späterhin ausführlicher werden zu reden haben, wählte sich Keiser als Aufgabe, und sie wurde in der stillen Woche der Jahre 1712 und 1713 aufgeführt, wie wir aus der Aufschrift der im Jahre 1714 daraus abgedruckten „auserlesenen soliloquia" ersehen; ein Jahr nachher ließ er den von ihm in Musik gesetzten „verurtheilten und gekreuzigten Jesus" Johann Ulrich Königs folgen, von dem 1715 ein ähnlicher Auszug gedruckt ist unter dem Titel: „Selige Erlösungsgedanken". Doch scheinen diese Aufführungen keine kirchlichen gewesen zu seyn. Musiken solcher Art, in dramatischer Fassung, mit großen ausgeführten Scenen (wie wir jetzt dasjenige nennen würden, was man damals soliloquia hieß) erforderten die Mitwirkung wohlgeschulter Sänger und namentlich Sängerinnen, die damalige Sitte untersagte aber noch die Mitwirkung der Frauen bei der Ausführung großer Musikwerke in der Kirche. So lange man sich strenge an das Wort der Schrift hielt, so lange Choral- und Chormusik die Hauptsache blieben bei dem sonntäglichen musikalischen Gottesdienste, konnte das Beengende einer solchen Ausschließung weniger fühlbar seyn, ja, selbst da noch konnte sie weniger störend hervortreten, als die Form der Arie in solchen Kirchenmusiken, nach dem Vorbilde der Oper in ihren Anfängen, der des Liedes noch mehr sich näherte. Hier konnte man überhaupt, da nicht bestimmte Personen darzustellen waren, die hohen Stimmen übergehend, sich der männlichen in verschiedenem Umfange

nach Willkühr bedienen. In Behandlung und Beſetzung der Chöre ging man den bisher gewohnten Weg fort und bei dem Vortrage der Leidensgeſchichte nach herkömmlicher Art entbehrte man weibliche Stimmen zur Vertretung vorkommender Frauen entweder gar nicht, oder konnte ſie leicht durch Knabenſtimmen erſetzen, da die Theilnahme von Frauen als Mitredender bei jener heiligen Begebenheit auf nur wenige Worte ſich beſchränkt. Ein Anderes war es bei Aufgaben, wie Keiſer nunmehr ſie ſich geſtellt hatte. Bei ſeiner früheren Paſſion nach Hunolds Dichtung, deren Muſik wir nicht mehr beſitzen, wird er nach den Kräften ſich gerichtet haben, die ihm damals zu Gebote ſtanden, auch mag es wohl ſeyn, daß darunter eine „klare, durchdringende, hohe Discantſtimme" ſich befunden hat, wie Mattheſon ſich rühmt ſie beſeſſen zu haben, als er weibliche Rollen auf dem Theater zu Kiel ausführte. Als aber in den „Soliloquien" der Oper Recitativ und Arie größere Ausdehnung, Breite und Ausführung gewann und man in dieſer Form beides auch in die Kirche einführen wollte, entſprachen die bisherigen Mittel nicht länger. Bei einer den Opern ähnlichen freien dramatiſchen Behandlung bibliſcher Geſchichten mußte, wie des Dichters, ſo zumeiſt auch des Tonkünſtlers Streben dahin gehen, durch Theilnahme trefflicher, für den Einzelgeſang bis zur Meiſterſchaft ausgebildeter hoher Stimmen die Geſammtwirkung zu erhöhen, und eine Ausbildung ſolcher Art iſt im zarten Knabenalter ſelten möglich, gar nicht einmal zu gedenken der abgehenden Tiefe des Verſtändniſſes im Gefühle, durch welche der ſonſt auch ſchulgerechte Vortrag erſt Leben gewinnt. Keiſer, der Brockes' Paſſion in dieſem neuen Sinne gefaßt und geſetzt hatte und in gleicher Art fortfuhr, geiſtliche Aufgaben zu behandeln, hat ohne Zweifel die Theilnahme ſolcher Stimmen bei den Aufführungen ſeiner Werke ſich nicht entgehen laſſen, aber in der Kirche glaubte er, bei dem Mangel einer amtlichen Stellung an derſelben, nicht wagen zu dürfen, mit Frauen aufzutreten; ihm, dem Genußliebenden, das Störende, Ungemächliche Abwehrendem lag jene Kühnheit fern, welche der Sitte zu trotzen unternimmt. Er hat daher wohl ſeine beiden erwähnten Paſſionsmuſiken zuerſt mit Hülfe des Opernperſonals, dem er damals vorſtand, als eine während der Leidenszeit vergönnte andächtige Erholung außerhalb der Kirche aufgeführt.

Allein Mattheſon, ſein Genoſſe, hatte an jenen Aufführungen gar wohl erkannt, welcher Vortheil bei geiſtlichen Muſiken der neuen Art durch Anwendung ſolcher Kräfte auch in der Kirche erwachſen könne, und kühner als ſein ſinnlicher, den Verdruß ſcheuender Freund, verſuchte er, durch die bisherige Gewohnheit zu brechen. Er hatte am 21ſten November 1715 kraft einer, drei Monate zuvor ihm ertheilten Anwartſchaft von der „Vicaria tertia ad Altare Sanctae Catharinae in Petro" Beſitz genommen, dem Domcapitel zu Hamburg geſchworen und ſo die obere Leitung der Muſik im dortigen Dome übernommen. Am 12ten December trug man ihm auf, eine vollſtimmige Kirchenmuſik an dem bevorſtehenden Weihnachtsfeſte anzuſtellen, und dazu bediente er ſich der Theilnahme der Opernſängerinnen Riſchmüller, Schwarz und Schober. Sein kecker Verſuch gelang, allein er ſtand klüglich an, ihn ſofort zu wiederholen. Erſt im folgenden Jahre — am 17ten September 1716 — als er Muſik im Dome hielt, führte er Keiſers Gattin auf das Chor, „welches (ſetzt er hinzu) außer obigem Exempel — dem eben erwähnten — zuvor in keiner hamburgiſchen Kirche geſchehen war, daß ein Frauenzimmer mit muſicirt hätte, hinführo aber im Dome allemal bei meiner Zeit geſchahe." Was wir von Kirchenmuſiken in dramatiſcher Form kennen (damals ſchon Oratorien genannt, obgleich man dieſer Bezeichnung in ſehr allgemeiner und ſchwankender Bedeutung ſich bediente) rührt aus der

letzten Hälfte der erſten zehn Jahre des 18ten Jahrhunderts her; eine raſche Folge derſelben beginnt jedoch überall erſt mit dem Jahre 1716, zum ſichern Zeichen, daß nur die Beſeitigung einer damals allgemeinen Sitte nächſt dem beſchwichtigten Eifer geiſtlicher Oberen ihnen die Bahn brechen konnte. Mattheſon trat zuerſt in jenem Jahre auf, und eine Reihe von zwanzig großen Oratorien zählt er ſelber in ſeiner Lebensbeſchreibung uns her, die in den folgenden Jahren von ihm aufgeführt wurden bis 1728, wo er wegen Schwäche des Gehörs und einiger Mißhelligkeiten mit den Sängern ſeines Amtes als Chordirektor entlaſſen und durch Reinhard Keiſer erſetzt wurde. Er ſelber berichtet uns: am 26ſten September 1717 habe er zum Dankfeſte wegen der türkiſchen Niederlage den ſiegenden Gideon und hernach am 31ſten October den reformirenden Johannem auf das zweite lutheriſche Jubelfeſt „nachdrücklich vorgeſtellet;“ im Februar 1718 habe er die berühmte Brockeſiſche Paſſion in die Muſik gebracht und ſei deswegen von dem Verfaſſer dieſer auserleſenen Worte am 19ten deſſelben Monats eines Beſuches gewürdiget worden. „Am Palmſonntage (heißt es dann weiter) führte oberwähntes Paſſionsoratorium mit dem Beifalle vieler tauſend Zuhörer, ſehr ſtark beſetzt, im Dome auf; den dritten Oſterfeiertag darauf erfolgte ein anderes. Man muß nicht meinen, daß dieſes Weſen aus gewöhnlichen Kirchenſtücken beſtehet, ſondern Alles iſt dramatiſch abgefaßt und von ziemlichem Umfange, wie ein völliger Actus; Partituren zu 20, 30 und mehr Bogen. Es iſt auch um dieſe Zeit bemerket worden, daß bei Haltung einer ſolchen Muſik wenigſtens dreimal ſo viel als ſonſt in den Gotteskaſten gekommen iſt.“ Aber nicht in Hamburg allein, auch in dem übrigen Theile Niederſachſens erſcheinen ſeit 1716 bei dem ſonn- und feſttäglichen muſikaliſchen Gottesdienſte häufiger dramatiſche, mindeſtens in Geſprächsform abgefaßte Darſtellungen von Begebenheiten bibliſcher Geſchichte, mehr oder weniger ausgeführt nach freier Willkühr des Dichters, der ſich ſelbſterfundener allegoriſcher Perſonen bedient, um die Bedeutung des Dargeſtellten auszuſprechen. Dieſes tritt, nur dem Stoffe nicht dem Worte nach bibliſch, an die Stelle des „Dictum“, des Schriftſpruches der gewöhnlichen Kirchenmuſiken; in jenen Allegorieen werden die allgemeinen Betrachtungen, die dort um jenes ſich reihen, perſönlicher. Am gewöhnlichſten wurden ſolche Darſtellungen um die Advents- und Faſtenzeit mit dem Gottesdienſte verbunden, auch wohl auf eine Reihe von Sonntagen vertheilt.

So hörte man im Jahre 1716 bei der gewöhnlichen Abendmuſik zu St. Marien in Lübeck ein von Brandenburg gedichtetes Oratorium: „Der ſtreitbare und ſiegende Gideon, Richter von Iſrael“, in fünf Abſchnitten, auf den 23ſten und 24ſten Sonntag nach Trinitatis und den 2ten bis 4ten Adventsſonntag vertheilt; in dieſen 5 Abſchnitten ſtellte man nach einander Gideons Beruf dar, ſeinen Gehorſam, ſeine Zurüſtung, Widerwärtigkeit und Gerechtigkeit. Eine „gottliebende Seele“ ließ an den Ruhepunkten der Handlung mit frommen Betrachtungen ſich hören; in Chorälen trat die Gemeine oder doch der ſie vertretende Sängerchor, theilnehmend und die kirchliche Stimmung bewahrend, hinzu. Auf ganz ähnliche Weiſe wurde im folgenden Jahre 1717 „der unglückliche Überwinder Jephtah“ deſſelben Dichters in eben der Kirche gehört, auf den 25ſten und 26ſten Trinitatis- und drei Adventsſonntage vertheilt. Die gottliebende Seele ſucht auch hier eine fromme Lehre aus der Darſtellung zu ziehen und ſie den Zuhörern einzuprägen. Es iſt die Thorheit unbeſonnener Gelübde und ihre Ungültigkeit vor Gott, worüber ſie in folgenden Worten ſich ausſpricht:

Ein ſelbſterwählter Gottesdienſt,
Von unſerm eignen Witz erſonnen,
Iſt, ob er treu gemeint, doch nicht von Fehlern frei,
Und hat noch nie den Preis gewonnen,
Daß er dem Herrn gefällig ſei.

Um die Zeit der wichtigen und erfolgreichen Neuerung, von der wir geredet, der Anwendung weiblicher Stimmen bei kirchlichen Muſikaufführungen, weilte Händel ſchon ſeit einer Reihe von Jahren nicht mehr in Hamburg, das er bereits mit dem Ausgange des Jahres 1709, wie wir wiſſen, verlaſſen hatte. Allein auch er, obgleich einer feſten Stellung entbehrend und nur durch Unterricht-Geben, durch Arbeiten für das Theater, durch Herausgabe einzelner Werke von geringerem Umfange ſeinen Unterhalt in Hamburg gewinnend, arbeitete dort Manches für die Kirche in dramatiſcher Form und trug zu deren wachſender Beliebtheit dadurch bei. Es ſind drei Oratorien dieſer Art, die wir von ihm beſitzen und die wir aus inneren Gründen in die Zeit zwiſchen 1705 bis 1709 ſetzen müſſen. Die beiden älteren unter ihnen: „Der ungerathene Sohn", für den 3ten Sonntag nach Trinitatis beſtimmt, und „Die Erlöſung des Volkes Gottes aus Ägypten, oder der Durchgang der Kinder Iſrael durch das rothe Meer", für den Tag Johannis des Täufers, zeigen, zumal in der Behandlung der Chöre, den zwar geiſtvollen, aber noch weniger ſelbſtändigen Meiſter, und da der Einzelgeſang der tieferen Stimme bei ihnen vorwaltet, auch den durch die ihm zu Gebote ſtehenden Mittel noch beſchränkten. Größere Einheit und Selbſtändigkeit zeigt ſich in dem dritten, einer Paſſionscantate, die, durch die Worte des Evangeliſten: „Da nahm Pilatus Jeſum und geißelte ihn" eingeleitet, ſodann eine Arie folgen läßt:

Unſre Bosheit ohne Zahl
Fühlt der Heiland, der Gerechte,
Mehr als ſelbſt die frechen Knechte
Peitſchenſtreich und Geißelqual!

An die ältere Form ſolcher Muſiken ſchließt ſich dieſe Cantate dadurch, daß dem Evangeliſten mit dem Worte der Schrift durchaus die Erzählung der heiligen Begebenheit anvertraut iſt, aus der die darin redend Eingeführten ſodann ſelbſtändig und perſönlich hervortreten; dazwiſchen aber ſind fromme Betrachtungen eingeſchaltet, bald dieſer bald jener Singſtimme, die meiſten und ausführlichſten aber den drei tieferen zugetheilt, ohne dieſe durch ihnen gegebene Benennungen perſönlich zu machen. Die durchweg fünfſtimmigen Chöre ſind mit Sorgfalt ausgearbeitet und laſſen den gereifteren Meiſter erkennen; Choräle fehlen ganz. Daß die beiden zuerſt genannten Oratorien ſeinem Hamburger Aufenthalte angehören, iſt ihrer innern Beſchaffenheit zufolge nicht zu bezweifeln, nur die Paſſionscantate könnte man für ein von England aus nach Hamburg geſendetes Werk halten, wie denn Händel, nach Mattheſons Zeugniſſe, Brockes' Paſſionsoratorium in England geſetzt und „in einer ungemein eng geſchriebenen Partitur" auf der Poſt nach Hamburg geſchickt hat (1716). Allein bei dieſem Werke galt es, ſich an einer Dichtung zu zeigen und zu bewähren, die man damals allgemein für ein hohes

Meiſterwerk hielt, zumal weil ſie, die ältere Form der Paſſionsmuſiken ſo viel als möglich bewahrend, dennoch dabei die Freiheit des Dichters zu wahren wußte, dem Tonkünſtler aber die reichſte Gelegenheit bot, auch auf dieſem Gebiete mit demjenigen hervorzutreten, was in der Oper damals allgemein entzückte. Eine ſolche Aufgabe ſich zu ſtellen, und namentlich Keiſer gegenüber, der, von allen der Erſte, ſie gelöſt hatte, war ein Unternehmen, wohl würdig des Beginnens während der Trennung vom Vaterlande, das vollendete Werk aber ganz dazu angethan, es dieſem und dem verehrten Dichter zu widmen. Jene andere Paſſion, das Werk eines unbekannten Poeten, noch ganz die ältere Geſtalt tragend und nur durchwoben mit den um den Anfang des Jahrhunderts beliebt gewordenen, die Anwendung der Operformen ſichernden Betrachtungen, läßt ſchon deshalb die Vermuthung entſtehen, ſie ſei in Hamburg ſelbſt gearbeitet und nicht ſpäter dahin geſandt. Vor Mattheſons Richterſtuhl hatte ſie übrigens wenig Gnade gefunden; in ſeiner Critica musica ſtellt er ſie ſogar auf als ein Beiſpiel, wie ein ſolches Werk nicht einzurichten ſei*). In zwei ſogenannten „Verhören des fragenden Componiſten über eine gewiſſe Paſſion" läßt er einen „Melophilus" auftreten, der eben das von Händel geſetzte Gedicht bearbeiten will und nun forſcht, ob es überhaupt vergönnt ſei, einem berühmten Vorgänger nachzutreten und was dabei zu thun, was zu vermeiden ſei; wo er dann überall ausführlichen Bericht empfängt, worin eben dieſer Vorgänger ſcharf mitgenommen bleibt, der zwar nirgend genannt wird, aber durch die Beziehungen auf ſein Werk doch leicht genug zu erkennen iſt. Auch noch im „vollkommenen Capellmeiſter" (S. 176. 177.) wird dieſes Werk wegen angeblich ſchlechter ſprach- und ſinnwidriger Betonung im Recitativ, ebenfalls ohne Nennung ſeines Urhebers, als Beiſpiel angeführt. Ein ſpäter eigends nach Hamburg geſendetes Werk hätte, bei aller ſonſtigen Schonungsloſigkeit, Mattheſon kaum ſo hart behandelt; gegen ein früheres ſeines ehemaligen, jetzt hochberühmten Genoſſen durfte er ſchon eher eine ſolche Behandlung ſich erlauben, zumal daraus zu lernen war, einen wie großen Theil ſeines Ruhmes dieſer nunmehr ſo hoch Gefeierte den Anweiſungen, dem „Zuſtutzen" ſeines „allvermögenden" Freundes verdanke.

Fünf Jahre ſeit 1716 hatten Keiſer und Mattheſon neben einander gewirkt in der durch ſie angebahnten neuen Richtung, als wiederum ein dritter Gefährte, **Georg Philipp Telemann**, ſich ihnen geſellte, von deſſen Leben und Wirken eine gedrängte Überſicht eben hier ihre rechte Stelle findet.

Geboren war dieſer merkwürdige Tonkünſtler am 14ten März 1681 zu Magdeburg, wo ſein Vater, den er kaum vier Jahre nachher (am 17ten Januar 1685) verlor, Prediger an der heiligen Geiſtkirche war. Er blieb demnach im zarten Knabenalter in der alleinigen Pflege ſeiner Mutter, Maria, gebornen Haltmeyer, Tochter eines Predigers zu Altendorf. Frühe ſchon zeigte er beſondere Begabung für die Tonkunſt und eine glühende Liebe für dieſelbe; unter der wenn auch nur kurzen Leitung des Cantors der Altſtädter Schule zu Magdeburg, Benedikt Chriſtiani, machte er bedeutende Fortſchritte in derſelben, ſetzte manchen mehrſtimmigen Geſang für die Kirche und die Schulchöre unter erdichtetem Namen, ja, er war, ein kaum Zwölfjähriger, ſo kühn, eine Oper des Licentiaten Poſtel, Sigismundus, in Muſik zu bringen, die auf einer eigends errichteten Bühne — wie er uns ſelber meldet — „toll genug abgeſungen wurde, wobei ich meinen Helden ziemlich trotzig vorſtellete." Dieſe

*) Critica musica II. (1725) S. 1—29, 33—56.

ſeine Neigung zur Muſik mißfiel ſeiner Mutter höchlich; ſie mochte glauben, er, der Sprößling eines ehrbaren prieſterlichen Geſchlechts von beiden Ältern her, werde zum Bänkelſänger herabſinken, wenn er aus dieſer Kunſt ſeinen Beruf mache. Sie ſchickte ihn deshalb auf die Schule nach Zellerfeld, ſeinem eigenen Ausdrucke zufolge in dem Glauben, „hinter dem Blocksberge wehe kein muſikaliſches Lüftchen.“ Und doch fand er hier an dem Superintendenten Calvör und ſpäter zu Hildesheim an dem Rektor, Magiſter Loſſius, Gönner, die auch ſeine Anlagen für die Tonkunſt zu würdigen wußten und deren Ausbildung förderten. Steffani, Corelli, Caldara, Roſenmüller nahm er zu Muſtern und beſuchte öfters Hannover und Wolfenbüttel wegen ihrer berühmten Capellen, ihrer, auch neben Hamburg noch ausgezeichneten Opernbühnen. Welſche Tonkunſt ſtand zu Wolfenbüttel in vorzüglichem Anſehen, in Hannover wurde franzöſiſche am meiſten geachtet und geübt. „Alſo (erzählt er uns) bekam ich bei jener Capelle Licht im franzöſiſchen, bei dieſer im italieniſchen und theatraliſchen Gout, bei beiden aber lernete die diverſen Naturen verſchiedener Inſtrumente erkennen, welche nach möglichſtem Fleiße ſelbſt zu excoliren nicht unterließ.“ So lebte er denn, wider den Willen ſeiner Mutter und ſeiner Pfleger, mitten in der Tonkunſt; aber dennoch begannen die Schülerjahre — Manteljahre, wie er ſie nennt — ihn anzuwidern und er ſehnte ſich nach der hohen Schule. Um dieſen Wunſch erfüllt zu ſehen, kehrte er nach der Heimath zurück, unterwarf ſich der gewohnten Prüfung und wurde für reif erachtet. Die Erlaubniß, Leipzig zu beziehen, erhielt er nun freilich wohl, doch unter der ausdrücklichen, von ſeiner Mutter eingeſchärften Bedingung, der Rechtsgelehrſamkeit obzuliegen und der Tonkunſt gänzlich zu entſagen. Er nahm den Weg nach ſeinem künftigen Aufenthaltsorte über Halle; „dort (meint er) hätte ich durch die Bekanntſchaft mit dem ſchon damals wichtigen Herrn Georg Friedrich Händel beinahe wieder Notengift eingeſogen.“ Dennoch blieb er in Leipzig die erſte Zeit über ſeinem Verſprechen ſtrenge getreu, was ihm um ſo ſchwerer wurde, weil ſein Stubengenoſſe ein leidenſchaftlicher Muſikfreund war und er gegen dieſen ſich ſo anſtellen mußte, als ſei er der Tonkunſt gänzlich fremd. Allein eben dieſer Stubengenoſſe war es, der ihm endlich zu ſeinem wahren inneren Berufe verhalf. Er hatte nämlich in Telemanns Abweſenheit unter deſſen Papieren eine Compoſition des ſechsten Pſalms entdeckt und Wohlgefallen daran gefunden. Der junge Tonſetzer mußte ſich zu dieſem Werkchen bekennen, das ſein Genoſſe von ihm erbat, um es in der Thomaskirche zur Aufführung zu bringen. Dort fand es die günſtigſte Aufnahme; der damalige Bürgermeiſter Leipzigs, Geheimerath Romanus, lobte es ſehr und feuerte den Urheber zu ähnlichen Verſuchen an. Dieſer unverhoffte Erfolg, der Beifall würdiger und angeſehener Männer verſöhnte denn endlich auch ſeine Mutter mit ſeinen muſikaliſchen Studien; ſie benahmen ihr das Vorurtheil, er treibe eine brotloſe, verachtete, einem jungen Manne von ſeiner Herkunft mißziemende Kunſt. Jetzt überließ er ſich mit vollem Eifer ſeiner Neigung um ſo lebhafter, je länger ſie hatte bekämpft werden müſſen. Er nahm ſich der Leipziger Oper an, verſuchte ſich in dramatiſchen Compoſitionen für die Bühne zu Weißenfels, richtete ein Collegium musicum ein zu Leipzig, das nur Studirende zu ſeinen Mitgliedern zählte, aus dem jedoch in der Folgezeit mehre berühmte Virtuoſen hervorgingen, und wurde endlich Organiſt und Muſikdirektor an der neuen Kirche. In Fugen und Contrapunkten war Kuhnau ſein Vorbild, und nun glaubte er auch den Umgang mit Händel ohne Scheu wieder anknüpfen und von ihm lernen zu dürfen. Berlin, unter König Friedrich dem Erſten der Sitz eines glänzenden Hofes, wurde zweimal von Leipzig aus von ihm beſucht. Dort hörte er die Oper Polyphem von Johann Bononcini; merk-

würdig, weil durch fürſtliche Perſonen geſungen, von der Königin Sophie Charlotte am Claviere begleitet, im Orcheſter meiſt durch lauter berühmte Capell- und Concertmeiſter beſetzt.

Wir geben von nun an nur eine leichte Überſicht der verſchiedenen Stätten ſeiner Thätigkeit und ſeines dortigen Wirkens bis zu ſeiner Einbürgerung in Hamburg. Im Jahre 1704 berief ihn Erdmann Graf von Promnitz an ſeinen Hof zu Sorau. Von Paris her hatte dieſer Herr eine große Vorliebe für die franzöſiſche Muſik mitgebracht und veranlaßte Telemann, den Geſchmack Lulli's und Campra's in Ouvertüren ſich eigen zu machen, deren er (ſeiner Verſicherung zufolge) in zwei Jahren an 200 zuſammenbrachte. Eben ſo lernte er bei einem Aufenthalte des Grafen in der oberſchleſiſchen Standesherrſchaft Pleß dort und in Krakau „die polniſche und hanakiſche Muſik in ihrer ganzen barbariſchen Schönheit" kennen und bemeiſterte ſich ihrer beſondern Rhythmen, der wunderbaren Einfälle, mit denen gemeine Spieler während dem Ruhen des Tanzes phantaſirend ſich unterhielten, um beides als Grundlage und Würze künftiger kunſtgemäßer Ausführungen anzuwenden. Die pedantiſche, geiſtloſe Art, mit der die ergrauten Muſiker jener Zeit Lehre und Kunſtübung behandelten, war ihm von je an verhaßt geweſen. Als er in Magdeburg im Claviere von einem alten Organiſten unterwieſen wurde, „der die deutſche Tabulatur ſo ſteif ſpielte, als er dieſelbe von ſeinem Großvater erlernt hatte", geſteht er: „in meinem Kopfe ſpukten ſchon muntrere Töngens, als ich hier hörte." Daher mußten lebhaft, eigenthümlich bewegte Tänze und Geſänge, wie ſie anſpruchlos in jenen Gegenden ihm entgegentraten, ihn beſonders anziehen, weil unmittelbar aus dem Leben friſch hervorgequollene Erzeugniſſe des Kunſttriebes, nicht handwerksmäßiges Machwerk.

Bei einer ſo ausgeſprochenen Freude an der Gegenwart konnte er mit dem damals hochberühmten Cantor zu Sorau, Wolfgang Caspar Prinz, nicht beſonders harmoniren. „Ich hatte das Vergnügen (ſagt er) daſelbſt mit ihm umzugehen, wobei er einen Heraclitum, ich einen Democritum vorſtellete. Denn er beweinte bitterlich die Ausſchweifungen der itzigen melodiſchen Setzer, wie ich die unmelodiſchen Künſteleien der Alten belachte." Doch wollte der alte Herr in eine Art geheimnißvoll-diplomatiſcher Muſik ihn einweihen, „durch deren Hülfe man alle Handlungen eines verſandten Miniſters, eines Generals im Felde ꝛc. nicht allein wiſſen, ſondern ihnen auch Befehle ertheilen könne." Aber Telemann konnte dieſen Vortrag kaum mit halber Ernſthaftigkeit anhören, „und ſo (ſchließt er) wurde ich ſolcher Schwarzkünſtelei beraubt."

So glücklich er ſich am Sorauer Hofe fand, folgte er doch, nach 4jährigem Aufenthalte daſelbſt, um 1708, einem Rufe nach Eiſenach. Bei ſeiner Rührigkeit war die Luſt erklärlich an oft veränderten Verhältniſſen und mannichfachem Wechſel der Thätigkeit; doch lag dieſem Ortswechſel auch wohl die lebhafte Neigung zu ſeiner nachmaligen erſten Gattin zu Grunde, deren Vater ſich im Dienſte des Herzogs befand. In Eiſenach hatte er eine Menge Concerte — in dem Sinne, wie wir dieſes Wort gegenwärtig gebrauchen — zu arbeiten, doch bekennt er, Tonſtücke ſolcher Art ſeien ihm niemals recht von Herzen gegangen; die Kirchenmuſik habe er allemal am meiſten werthgeſchätzt, am meiſten in anderen Autoren ihretwegen geforſcht und auch das Meiſte darin ausgearbeitet. Auf ſie habe die Gottesfurcht des dortigen Hofes ſein Auge zuerſt beſtimmter gerichtet. Schon damals waren 4 vollſtimmige und beinahe zwei kleinere Jahrgänge von ihm ausgearbeitet worden, ohne die Communion- und Nachmittagsſtücke, Miſſen, Pſalmen; auch an funfzig Cantaten und zwanzig Serenaten, die letzten deutſch, ſtark mit Stimmen und Inſtrumenten beſetzt, die Cantaten theils deutſch und dann

leicht gearbeitet, theils welſch und dann künſtlicher, auch für begleitende Soloſpieler auf Inſtrumenten eingerichtet.

In Eiſenach hatte er im Jahre 1709 ſeine erſte Ehe geſchloſſen mit Juliane Amalie Luiſe Eberlin, und bei der Gunſt ſeines Fürſten ſchien ſein dortiges Verhältniß, weil das erwünſchteſte, auch unauflöslich ſeyn zu müſſen. Dennoch nahm er drei Jahre ſpäter, 1712, einen Ruf an nach Frankfurt am Main als Capellmeiſter an der Barfüßerkirche daſelbſt. Dort angelangt, ließ er es bei dieſer Berufsthätigkeit, die ihn dahin gelockt hatte, nicht bewenden. Er trat zugleich als Muſikdirector in die Dienſte der Geſellſchaft Frauenſtein, übernahm ein gleiches Amt bei der St. Catharinenkirche, richtete ein großes Collegium musicum ein und ging mancherlei ihn beſchäftigende Verbindungen ein mit Privatperſonen. Unter dieſen gedenkt er mit beſonderer Liebe des Kaufmann Bartels. Dieſer ſei in der franzöſiſchen und welſchen Muſik ſo wie „in dem von beiden zuſammengemiſchten Gout, ſowohl ſingend als auch auf etlichen Inſtrumenten, zumal der Violine", beſonders erfahren geweſen, und ihm vor allem nachzurühmen: daß er ſein Talent in der Kirche zur Ehre Gottes unabläſſig angewendet und auch bei andern Concerten kein Bedenken getragen, ſich und Andere damit zu ergötzen. Bei aller dieſer, nach ſo mannichfachen Richtungen in Anſpruch genommenen, ſelbſtgewählten Thätigkeit, bei aller großen Ausbreitung neuer Verhältniſſe, blieb Telemann dennoch den früheren nicht minder treu. So erhielt er vom Hofe zu Eiſenach die Beſtätigung als herzoglicher Capellmeiſter und lieferte die zur Kirche und Kammer benöthigten Muſikalien dort hin.

Ein vortheilhafter Ruf nach Gotha im Jahre 1716, ein Antrag als Geſammt-Capellmeiſter in die Dienſte der ſächſiſchen Herzöge erneſtiniſcher Linie zu treten, wurde von ihm ausgeſchlagen. Er blieb in Frankfurt, füllte die ſchon in Eiſenach begonnenen Kirchenjahrgänge aus, machte fünf neue und ſetzte mehrere Inſtrumentalſtücke für die wöchentlichen Concerte der Geſellſchaft Frauenſtein. Dieſe veranlaßten auch die Muſik zu den fünf davidiſchen Oratorien von der Poeſie des königlich polniſchen Ceremonienraths Johann Ulrich König; und hier ſehen wir Telemann zum erſtenmale, wenn auch nicht im Dienſte der Kirche, in der Gattung ſich verſuchen, auf die unſer gegenwärtiger Bericht in ſeinem Fortgange uns geführt hat.

Es wird im Jahre 1716 geweſen ſeyn, daß Telemann, gleichzeitig mit Händel, auch die Paſſion des Rathsherrn Brockes ſich als Aufgabe ſtellte. Er gedenkt dieſer unmittelbar nach Erwähnung einer großen Feſtmuſik, die er auf die Geburt des Prinzen von Aſturien componirt habe, des am 13ten April 1716 gebornen, doch am 3ten November deſſelben Jahres ſchon wieder verſchiedenen Sohnes Carls des Sechsten, der, ſeiner Anſprüche auf Spanien nicht vergeſſend, nebenher auch den Titel eines Königs von dieſem Reiche und von Indien führte. Wir übergehen dieſes unſerm Zwecke fremde Werk und laſſen Telemann von jenem andern, das uns ſpäter ausführlicher beſchäftigen wird, mit ſeinen eigenen Worten vorläufig erzählen. „Weiter (ſchreibt er an Mattheſon) machte ich mich an das Meiſterſtück des Paſſions Oratorii Sr. Hochweisheit, Herrn B. H. Brockes, Herrn des Rathes in Hamburg, und hienächſt über deſſen Vergnügung des Gehöres im Frühlinge, über eben deſſelben Waſſermuſik, welcher hernachmals in Hamburg der Herbſt und Winter folgten. Die erſte wurde an etlichen außerordentlichen Tagen in der Woche in der Hauptkirche, ſtark und ausbündig beſtellet, bei Anweſenheit verſchiedener großen Herrn und einer unſäglichen Menge von Zuhörern, zum Beſten des Waiſenhauſes aufgeführet. Es iſt hiebei, als etwas ſonderbares, zu merken, daß die

Kirchenthüren mit Wache beſetzt waren, die keinen hineinließ, der nicht mit einem gedruckten Exemplare der Paſſion erſchien, und daß die mehrſten Glieder Eines Ehrwürdigen Miniſterii am Altare in ihren Pontificalkleidern Platz nahmen. Sonſt hat dieſe Paſſion in vielen Städten Deutſchlands die Chöre und Klingſäle erſchallen gemacht.“ Hier vielleicht zum erſtenmale — denn als etwas ſonderliches wird es angeführt — haben wir die Aufführung einer geiſtlichen Muſik in einer evangeliſchen Kirche, außerhalb des Gottesdienſtes. Dennoch erſchien ihr Gegenſtand ſo heilig und ehrwürdig, daß die Geiſtlichkeit, feſtlich geſchmückt, ſich dabei einfand, durch ihren Platz Allen ſichtbar, um zu zeigen, daß, habe man auch den Kunſtgenuß, den man erwarte und hinnehme, erkauft, es doch nur durch ein frommes Opfer geſchehen ſei und daß man in anderem Sinne ihn aufzunehmen habe als eine gewöhnliche Concertaufführung.

Endlich, am 10ten Juli 1721, wurde Telemann, nach dem Tode Joachim Gerſtenbüttels, zum Director des muſikaliſchen Chores und Cantor des Johanneums zu Hamburg erwählt und um Michaelis deſſelben Jahres dort feierlich eingeführt durch eine Rede: de musica in ecclesia. Hier behielt er nun eine bleibende Stätte bis an ſein Lebensende. Für die Höfe zu Eiſenach und Baireuth blieb er als Correſpondent und Tonſetzer daneben thätig; dem letzten hatte er von Zeit zu Zeit einige Inſtrumentalmuſik und jährlich eine Oper zu liefern. Jeder auswärtige Ruf wurde fortan von ihm abgelehnt, und weder Leipzig, das ihn um 1723, noch Rußland, das ihn um 1729 begehrte, konnte ihn ſeinen nunmehrigen Verhältniſſen abwendig machen. „Hamburgs Annehmlichkeit (bekennt er) und der Vorſatz, nach vorhergegangenem viermaligem Rücken endlich ſtille zu ſitzen, überwogen die Begierde nach einer außerordentlichen Ehre;“ auch mochte eine anſehnliche Verbeſſerung ſeiner Lage dazu beitragen, die Hamburg ihm willig gewährte, um ihn nicht einzubüßen. Nur eine achtmonatliche Reiſe nach Paris entfernte ihn für dieſe kurze Zeit von ſeinem neuen Wohnorte.

Bis hieher reichen Telemanns eigene Nachrichten über ſeine Lebensumſtände, die er in zwei Briefen, aus den Jahren 1718 und 1740, ſeinem Freunde Mattheſon gegeben hat. Über die letzten 27 Jahre ſeines langen Lebens — er ſtarb zu Hamburg am 25ſten Juni 1767, nur zwei Jahre vor Gellert, 86 Jahre alt — werden wir durch den Profeſſor Ebeling unterrichtet, von dem auch Gerber ſeine Mittheilungen herleitet. Reich an Begebenheiten dürfen wir jene Jahre zwar nicht nennen, wohl aber an Thätigkeit der mannichfaltigſten Art. So erwähnt Telemann um das Jahr 1740 in ſeinem Schreiben an Mattheſon neunzehn von ihm verfertigte Paſſionsmuſiken; um 1767 zählte man deren 44, mehr als noch einmal ſo viele; um 1740 waren 12 Muſiken zu Predigereinführungen von ihm vorhanden, bei ſeinem Tode fanden ſich deren 33; früher 16 zu den Bürgercapitains-Gaſtmahlen (je ein Oratorium und eine Serenate), zuletzt 33; ſeine Kirchenjahrgänge waren auf 12 angewachſen, der Jubel- und Krönungsmuſiken, der Hochzeit- und Trauergeſänge fand ſich eine ſehr bedeutende Anzahl. Rechnet man nun dazu an 40 Opern für Hamburg, die ſächſiſchen Höfe, für Baireuth verfertigt, an 700 Arien, 600 Ouvertüren und andere Inſtrumentalwerke, ſo dürfte es kaum einen Tonſetzer von ſo außerordentlicher Fruchtbarkeit gegeben haben. Von dieſen ſeinen Werken hatte er bis zum Jahre 1734, nach Walters Verſicherung, 29, zum Theil umfängliche, ſelber in Zinn geätzt zu ſeiner Ergötzung. Auch auf dem Gebiete der Kunſtlehre finden wir ihn thätig, doch nicht mit gleichem Eifer noch Erfolge als ſeinen Freund Mattheſon; es genüge daher dieſe kurze Bemerkung zum Zeugniſſe für ſeine unermüdliche Thatkraft. Wie ſein langes Leben die Blüthezeit mehrer deutſchen Dichter des

verſchiedenſten Wirkens und Werthes in ſich befaßte, ſo hat er auch den mannichfaltigſten Dichtungen ſich angeſchloſſen. Von Poſtel, Brockes, Johann Ulrich König, Daniel Stoppe, bis hin zu Klopſtock, Zachariä, Ramler, finden wir ihn in lebendigem Anſchließen an die Poeten ſeiner Zeit, in früheren Jahren auch Dichter und Tonſetzer in ſich vereinigend. Doch hat dieſer letzte in den meiſten Fällen jenen nur übertragen helfen, denn als Dichter allein werden wir ihn eben nicht anziehend finden, weil er das Poetiſche meiſt nur in übertriebenem Ausdrucke der Leidenſchaft und überſchwänglichen Redensarten erſtrebt, oder im Gegentheile, die Bedeutung ſeiner darſtellenden Dichtungen durch moraliſche, nicht ſelten völlig flache Betrachtungen hervorzuheben ſucht. So vermißt ſich Petrus in ſeinem „ſeeligen Erwägen:“

Foltern, Pech vermiſchte Flammen,
Schwefel, Schwert, Strang, ſiedend Erz
Ändern nicht mein treues Herz!
Bratet mich auf heißen Pfählen,
Sinnt auf neue Art zu quälen,
Preßt das Mark in mir zuſammen,
Ich verlache ſolchen Schmerz!

So dichtete er ſich ein Oratorium des Titels: „Das Muſter wahrer Freundſchaft oder David und Jonathan“, und hier führt er neben den beiden Freunden noch als allegoriſche Perſon „die Betrachtung“ auf mit ihrem Chore; dieſer legt er folgende Zeilen in den Mund:

Seitdem daß Jonathan geſtorben,
Iſt mancher David mit verdorben!
Das heißt: die theure Zeit
Iſt in die Redlichkeit gekommen;
Die Höflichkeit hat zu-, die Freundſchaft abgenommen.

Sinnbildliche Figuren wie die erwähnte, waren eben um die Zeit, wo Telemann in Hamburg einheimiſch wurde, mehr als zuvor in Gebrauch gekommen. So wurde am Oſterfeſte 1720 und 1721 nach Weichmanns Dichtung mit Mattheſons*) Muſik im Hamburger Dome ein Oratorium aufgeführt: „Die durch Chriſti Auferſtehung beſtätigte Auferſtehung aller Todten“, in welchem Rache, Furcht, Glaube, Hoffnung, Freude, die Chöre der zuerſt bekümmerten, dann getröſteten Seelen die Handlung darſtellten, die in zwei Abtheilungen, vor und nach der Predigt, der Gemeine vorgeführt wurde, durchwoben mit Sprüchen aus der heiligen Schrift und bedeutſam ſchließend mit Coloſſer III, 1.: „Seid ihr nun mit Chriſto auferſtanden, ſo ſuchet was droben iſt, da Chriſtus iſt, ſitzend zu der Rechten Gottes.“ Ganz ohne Schriftſprüche, nur durch einen Schlußchoral an die Kirche erinnernd, war die Weihnachtsmuſik eines unbekannten Tonſetzers: „Die durch den Traum des Erzvaters Jacob

*) Vergl. Ehrenpforte, S. 206.

vorgebildete Menſchwerdung Chriſti ꝛc.“ In dem Sinnbildlichen beruhte der geſammte Inhalt ihrer Dichtung, der Traum ſelbſt aber, der Kern des Ganzen, wurde in einer Chaconne dargeſtellt, einer der Bühne allein eignenden Form! Telemann, ſolchen Formen gleich Keiſer und Mattheſon vorzüglich hold, vor allen den ſogenannten Soliloquien und Cantaten, ſuchte deren Einführung mit Beibehaltung der äußeren Anlage älterer Kirchenmuſiken in Einklang zu bringen und jene beliebte Sinnbildlichkeit damit zu vereinigen. Wir haben bereits der auf verſchiedene Sonntage der Faſtenzeit vertheilten Oratorien gedacht, in denen mit Anſchluß an einen der Evangeliſten die Haupttheile der Leidensgeſchichte dargeſtellt zu werden pflegten. Im Jahre 1728 führte Telemann fünf dergleichen zu einander gehörende auf, eine jede durch eine Art Vorſpiel eingeleitet, in welchem Perſonen des alten Teſtamentes in Selbſtgeſprächen, in kurzen Unterredungen mit beigefügter ſinnbildlicher Ausdeutung auftraten; ſo: „der verkaufte Joſeph; der von Zedekia geſchlagene Micha; der von ſeinem Sohne und Volke verfolgte David; der ſterbende Simſon; der verſenkte Jonas.“ In mancherlei Geſtalten, doch, je länger je mehr faſt ausſchließend in tonkünſtleriſchen Formen, die man der Bühne entlehnt hatte, erſchien der Kunſtgeſang in der Kirche; frühe ſchon, wie wir ſahen, gemißbilligt, ſofern in der äußeren Einrichtung von dem Herkömmlichen abgewichen war, zuletzt nun auch, weil die Tonkünſtler die Schaubühne zum Muſter genommen. Daß die Kirche dieſer etwas zu verdanken haben ſolle, ſchien den ſtrenger Geſinnten unerträglich, und allmählich erhoben ſich lauter und nachdrücklicher die Stimmen derer, die es für Pflicht hielten, jene, die Heiligkeit des Gotteshauſes entwürdigende theatraliſche Kirchenmuſik in ihre Schranken zurückzuweiſen, zumal jene Soliloquia oder Cantaten von der Stätte der Anbetung zu verbannen. Dieſe letzte Art der Benennung wurde vornehmlich das Loſungswort für die Verwerfung dieſer Form, und der immer wachſende Eifer gegen ſie ſteigerte ſich endlich bis dahin, daß man die Forderung aufſtellte: Alles, was nicht Schriftwort oder Kirchenlied ſei, müſſe aus dem muſikaliſchen Gottesdienſte entfernt werden. Darüber entbrannte ein heftiger Streit, der freilich weder in das Weſen der Sache tiefer eindrang noch deren Erkenntniß förderte, den wir aber nicht übergehen dürfen, weil Richtung und Geiſt jener Zeit ſich darin auf belehrende Weiſe offenbaren.

Im Jahre 1726, unter dem Druckorte Lemgo, erſchien ein Werklein, verfaßt von Joachim Meyer, Doctor der Rechte und Profeſſor der Muſik zu Göttingen, des Titels: „Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingeriſſene theatraliſche Kirchenmuſik und von den darin bisher üblich gewordenen Cantaten, mit Vergleichung der Muſik voriger Zeiten zu Verbeſſerung der unſrigen vorgeſtellet.“ In vier Hauptſtücken wurde darin gehandelt: von der Hebräer Kirchenmuſik; von der griechiſchen und anderer heidniſchen Kirchenmuſik; von der erſten Chriſten Kirchenmuſik und von der zeitigen theatraliſchen Kirchenmuſik. Der Verfaſſer wies durchhin auf das Beiſpiel der Vorwelt zurück, als auf die ſicherſte Richtſchnur alles ferneren Bildens; jeder Neuerung, und wäre ſie aus natur- und zeitgemäß fortſchreitender Entwickelung der Kunſt hervorgegangen, ſchien damit unmittelbar das Urtheil geſprochen zu ſeyn. Mattheſon fand ſich durch dieſen Angriff auf das höchſte verletzt. Derſelbe traf eine Richtung, der von ihm ſelber gehuldiget wurde; er wies auf eine frühere Zeit als Vorbild zurück, die er weder liebte noch, ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit zufolge, recht zu erkennen vermochte. Er fühlte ſich zu einer Antwort gereizt, welche im folgenden Jahre 1727 erſchien und freilich, nach Weiſe der Streitſchriften jener Zeit, in einem derben und anzüglichen Tone abgefaßt war. Sie führte den Titel: „Der neue Göttingiſche, aber viel ſchlechter als die alten lacedämoniſchen urtheilende Ephorus, wegen

der Kirchenmuſik eines andern belehrt, nebſt angehängtem, merkwürdigen Lauten-Memorial ꝛc.“ Schrittweiſe und mit unerbittlicher Strenge folgte er ſeinem Gegner und unternahm den Beweis, daß die Einführung der Cantaten zu Erbaulichkeit der Kirchenmuſik mehr beigetragen als ihr geſchadet habe. Dieſe herbe Antwort blieb nicht ohne herbere Entgegnung. Zu Lemgo ließ im folgenden Jahre, 1728, Meyer ein Heft erſcheinen, des Titels: „Der anmaaßliche Hamburger Criticus sine crisi, entgegengeſetzt dem ſogenannten Göttingiſchen Ephoro Johann Mattheſons, und deſſen vermeintlichem Belehrungs-Ungrunde, in Vertheidigung der theatraliſchen Kirchenmuſik ꝛc.“ Die Schranken waren nun geöffnet, und nach Sitte der Zeit nahmen auch Fremde je nach ihrer Neigung und Einſicht für die ſtreitenden Theile heftig Parthei. Meyer hatte in Heinrich Philipp Guden, Doktor der Theologie zu Göttingen, einen geiſtlichen Meinungs- und Streitgenoſſen gefunden, der mit ihm in der theatraliſch gewordenen Kirchenmuſik ſeiner Tage „das ſiegende Heidenthum und ſiechende Chriſtenthum“ erblickte. Für Mattheſon trat der Berliniſche Cantor Fuhrmann (wie vermuthet wird) in die Schranken, wahrſcheinlich ohne ſeine Veranlaſſung. Unter dem angenommenen Namen Innocentius Frankenberg, Cantor an der St. Jacobi Kirche, und dem Motto: Genes. XXX. 32: „Ich will heute durch alle deine Heerde gehen und ausſondern alle fleckige und bunte Schafe, und alle ſchwarzen Schafe unter den Lämmern, und die bunten und fleckigen Ziegen. Was nun bunt und fleckig fallen wird, das ſoll mein Lohn ſeyn ꝛc.“, erſchien folgendes Schriftchen: „Gerechte Wagſchaal', darin Tit. Herrn Joachim Meyers, J. U. D. ꝛc. ſogenannter anmaaßlicher Criticus sine crisi, und deſſen suffragatoris, Tit. Herrn Heinrich Philipp Gudens, S. theol. doct. superlativ-suffragium, und Tit. Herrn Johann Mattheſons, Hochfürſtl. Schleswig-Hollſteiniſchen Capellmeiſters Göttingiſcher Ephorus richtig aufgezogen, genau abgewogen und darauf der calculus gezogen, daß der Capellmeiſter die zwei doctores überwogen, und dieſe beide in die Luft geflogen, und daß dies nicht erlogen, haben erwieſen in dieſen drei Bogen die zwei colloquenten Laurentius und Innocentius.“ Dagegen ließ ſich wiederum vernehmen (1729): „Der abgewürdigte Waagemeiſter, oder der fälſchlich genannten gerechten Waagſchale eines verkappten, aber wohl bekannten Innocentii Frankenbergs auf dem Parnaß erkannte Ungerechtigkeit und Betrug, ſammt deren und ihres Fabrikanten Beſtrafung in einer Relation und Unterredung zweener guten Freunde, Gottlieb und Leberechts vor- und der Läſterſchrift vorbeſagten Frankenbergs ein vor allemal entgegen-geſtellet, von einem dankbaren Diſcipel des fälſchlich aufgezogenen, übel abgewogenen und ſchändlich belegenen Herrn D. Joachim Meyer.

Es würde keines Blickes auf dieſe Streitſchriften bedürfen, wenn es darauf ankäme, über den Gegenſtand ſelbſt, um den man haderte, uns genauer aus ihnen zu belehren. Die Vertheidiger des Alten führen mit ermüdender Gelehrſamkeit uns zurück in graue, entfernte Zeiten, ſie verweiſen uns auf Muſter, die bei völlig veränderten Verhältniſſen der Zeit und ihres Strebens nicht mehr als ſolche gelten können, um ſo weniger, da wir ſie uns nicht mehr zur Anſchauung zu bringen vermögen. Von Ergründung des Streitpunktes in ſich ſelbſt iſt nimmer die Rede, nur von wichtigen, namhaften Gewährsmännern für die verfochtene Behauptung. Daß die Kämpfer für das Neue, ſelbſt die rüſtigſten, ihres Gegenſtandes allezeit Meiſter geweſen, iſt allerdings eben ſo wenig zu behaupten; der Lehrbedürftige würde in der That bei ihnen ſich übel berathen finden. Wo ihnen die Gelegenheit ſich bietet, waffnen ſie ſich, gleich ihren Gegnern, mit alten Beweisſtellen; allein ihre Gründe ſind zumeiſt doch aus der Sache ſelbſt genommen, und da ſie auf der Seite ihrer Zeit und deren Vorliebe ſtehen,

mit einer gewiſſen Friſche, einem derben Humor, der freilich nicht ſelten in heftiges und ſelbſt pöbelhaftes Schimpfen ausartet. Nicht alſo, um den Streit zu ſchlichten, oder die Gründe zu entwickeln, aus denen wir geneigt ſeien, auf die eine oder andere Seite uns zu ſtellen, führen wir die Streitenden hier auf, denn Jenes iſt keine Aufgabe für die Geſchichte, Dieſes würde ihr nicht geziemen. Die Zeit und ihr Sinn mag in den für ſiegreich damals anerkannten Streitſchriften ſich ſelber uns enthüllen; auch manches Unglimpfliche bleibe nicht verborgen, ſofern es dazu dienen kann.

Was Mattheſon für die Kirchenmuſik ſeiner Zeit zu ſagen hat, wird er in dem Auszuge einer Abhandlung in ſeinem Muſikaliſchen Patrioten uns mit beſſerem Humor berichten als in ſeinem vielbeſprochenen Ephorus. In der heftigſten jener Streitſchriften, der „gerechten Waagſchal", werden wir auch die Beſchwerden der Angreifer kennen lernen, deren Schriften wir ſonſt übergehen, weil ſie das Weſen ihrer Vorzeit ſo wenig als den Grund ihrer Vorliebe für dieſelbe uns zu lebendiger Anſchauung bringen. „Meyer habe in ſeinem „Dreck-Thätchen" (Tractätchen) — ſagt der verkappte Innocentius Frankenberg — ein „dick-elend-häutiges Kuh-dicium (judicium) an den Tag gelegt; er glaube ſich ein Orakel, aber dieſe Benennung ſei wohl mehr im Sinne jenes Dorfküſters zu verſtehen, der ſie für ein Schimpfwort und mit „O Rákel!" gleichbedeutend gehalten habe. Es werde nöthig werden, den Kirchen-Cantaten Telemanns bald „ein consilium abeundi aus der Kirchen durch den Hunde-Peitſcher geben zu laſſen" und dafür fein andächtige Motetten zu ſetzen, „die hübſche langſame Noten haben, als z. E. in dem alten Turbabor, darin der Baß im Anfange eine maxima von acht Tacten hat, und der Baſſiſt in einem Tone ſo fein lange aushält, daß er ſich indeſſen aller römiſchen Päpſte erinnern kann." Die weiſe Mutter habe vergeſſen, den Herrn professorem musices in der Kindheit genug mit Salz einzureiben, wie vor Zeiten nach Ezechiel XVI. 4. bei den Iſraeliten Sitte geweſen. Es ſei gar nicht davon die Rede, „einen luxuriöſen Theatral-Styl in die Kirche einzuführen" noch den Componiſten zu erlauben, „ihre Kirchenſtücke mit buntkrauſen Coloraturen, unvernehmlichen passagien, abentheuerlichen Manieren, kauderwelſchen Capaunen-Gelächtern, zerſtümmelten Saalbadereyen, abgeſchmackten Variationibus (da man die Noten zu Sauerkraut, wie Lung' und Leber zu Lümmel hacket) und dergleichen impertinentem Tande zu ſpicken;" ſondern den Text wohl anzuſehen und ihm gemäß die Affekten des Zuhörers zu erregen. Dann komme es auch auf gute, wohlgeſchulte Sänger dabei an. Ein Diskantiſt „mit einer ſchwachen Fiſtul, ſo als ein alt Mütterchen ſinget, der die Zähne ausgefallen; ein Altiſt mit einer kalblautenden Stimme; ein Tenoriſt, der wie ein rauhſtimmiger Diſtelfreſſer ſchreit; ein Baſſiſt, der das achtfüßige G in der Tiefe wie ein Maikäfer im hohlen Stiefel brummt, daß kaum dreißig Schritt davon ein ſchlafender Haſe erwachen möchte, hingegen das vierfüßige g wie ein indianiſcher Löwe brüllet;" Sänger ſolcher Art freilich ſeien nirgend zu brauchen, zumal „wenn das Unglück dazu ſchläget, daß ſie alle vier ſteife Kehlen haben, als wenn ſie Beſenſtiele im Halſe hätten und keiner von ihnen einen reinen Triller ſchlagen kann, ſondern ſodann wie eine Ziege meckern." Nur rechte Sänger ſeien geſchickt, dem Texte wie der Muſik ihr Recht anzuthun. Der biblifche Text freilich gehe dem Cantaten-Text voran; jener ſei der Sonne, die dem Tage leuchte, zu vergleichen, dieſer dem Monde, welcher die Nacht erhelle und von jener ſein Licht entlehne. Warum aber ſolle Tag und Nacht nicht auch am Kirchenhimmel wechſeln? müßte man ja ſonſt auch die apocrypha aus der Schrift, die Choral-Lieder, von frommen Gottesgelehrten gedichtet, aus der Kirche verbannen. Bei Beſchreibung der Kirchen-

Cantaten dürfe nicht Alles in einen Topf gehauen und ein Gericht daraus gemacht werden. Es heiße: fremde Cantaten-Texte könnten in einer großen Kirche nicht so wohl verstanden werden als bekannte Bibelsprüche. Auf das Verständniß also komme alles an. So schaffe man denn, daß tüchtige Sänger den aus frommen, von dem göttlichen Worte erfüllten Herzen geflossenen Cantatentext durch angemessenen Vortrag allgemein verständlich ertönen ließen. Aber auf solche Sänger müsse etwas gewendet werden, und das sei der wenigsten Kirchen- noch Cämmerey-Vorsteher Sache. An vielen Orten sei zu Erhaltung tüchtiger Vocalisten zur Kirchenmusik kein dativus, sondern ablativus annus; die meisten seien nach Doctor Schenkens Ableben so schlimme Donatisten worden, daß sie den dativum nicht wollen für einen casum erkennen. Große reiche Statisten wendeten lieber alles auf ihren Staat; Mammonisten liefen lieber mit dem Judenspieß, und die Naturmenschen von Basan hörten lieber das Rasseln des Bratenwenders als eine liebliche Vocalmusik. Da liege der Hase im Pfeffer. Herr Mattheson erhebe die Kirchencantaten und präsupponire dazu tüchtige Sänger; Herr Meyer schlage solchen Unterschied der Sänger mit einem Schlage danieder, wie der Schneider die Fliegen. Wie ein Unterschied sei zwischen einem Rechtsgelehrten und Rabulisten, also auch „unter einer Kirchen-Cantaten mit einem wohltemperirten beweglichen Theatral-Styl und wildem, luxuriösen Theatral-Styl, und zwischen einem delicaten Cantaten-Sänger und anbrüchigen Cantaten-Quäler". Dieses sei „ultima analysis dieser controversie."

Näher, wenn auch nicht tiefer, geht Mattheson auf die Sache ein, wo er in der 13ten bis 19ten Betrachtung seines musikalischen Patrioten die Beschuldigung von sich abzuwehren sucht, als strebe er, zum Verderben der Kirche, theatralische Musik in dieselbe einzuführen. Er behauptet: dieselbe finde dort ihre eigentliche Stelle, er sei in seinem guten Rechte, wenn er diese für sie in Anspruch nehme. So überschreibt er denn seine Abhandlung: „Universus mundus exercet histrionem" — wie er es versteht: die ganze Welt übt Schauspielerei — um damit deutlich zu machen, daß, zeihe man ihn des Unternehmens mit Recht, um deswillen man ihn table, dennoch sein Beginnen ihm zum Ruhme, nicht zur Schande gereiche. Die Kirchenmusik (so beginnt er) sei von der weltlichen nur darin unterschieden, daß sie die Ausdrückung, das deutliche und vernehmliche Wesen, in höherem Grade besitze, auch weniger als die andere sich um den Aufputz bekümmere. Er habe in der Kirche eben die Absicht mit der Musik als in der Opera, nämlich diese, daß er die Gemüthsneigungen der Zuhörer rege machen und auf gewisse Weise in Bewegung bringen wolle, es sei zur Liebe, zum Mitleid, zur Freude, zur Traurigkeit u. s. w. Bei dem Gottesdienste aber seien gar heftige, ernstliche, dauerhafte und höchst angelegentliche Gemüthsbewegungen nöthig. Und, was wolle man denn, wenn man die Bezeichnung theatralisch als Schmähwort gebrauche? Schwerlich erkenne man ihre Bedeutung, so wenig als die mancher andern Worte, die mißbräuchlich in einem ganz andern Verstande genommen würden als dem ihnen ursprünglich eigenen. Denke man doch nicht an ein Theater, wenn ein Marktschreier auf einen Block trete und elende Gassenlieder daher jöle. (Jölen, wird in einer Anmerkung beigebracht, sei ein niedersächsisches Wort, das vielleicht vom modo aeolio herkomme.) Kluge Leute würden vielmehr das Schönste, Höchste, Allervornehmste in der Welt, ja, die ganze erschaffene Welt selber mit keinem ehrwürdigeren Namen, in gesundem Verstande, zu belegen wissen, als eben mit dem theatralischen. Nun wird auf gelehrte Weise die Wurzel des Wortes „theatrum" erforscht, und gezeigt, daß es in alle Wege auf hohe, göttliche, erhabene Dinge deute. Es wird

bewieſen, in wie großem Anſehen bei den Alten das Theater geſtanden; daß es bei den Römern ausgeartet ſei, könne ſeiner urſprünglichen Würde nicht ſchaden. Darin beſtehe das theatraliſche Weſen, „wenn eine wichtige, merkwürdige Sache durch auserleſene Worte und beſchriebene Verrichtungen ſo deutlich und lebhaft vorgebildet werde, als ob man die rechten, eigentlichen Perſonen, ſo zwar nicht zugegen, doch aber redend und handelnd eingeführt werden, den Ort und die Gegend, die That ſammt allen ihren Umſtänden, wirklich vor Augen ſähe, mit Ohren höre, mit dem Verſtande bemerke.“ So ſeien die Pſalmen Davids ganz poetiſch und theatraliſch; werde in ihnen nicht die Zukunft des Meſſias auf ſolche Weiſe dargeſtellt? Seien in ihnen nicht Arien, nämlich Worte und Sprüche, die vor andern etwas ſagen wollten? häufige da capo's und Wiederholungen? (er meint Parallelismus in einzelnen Verſen, z. B. Pſ. XCII. 10., Pſ. XCIII. 3., Pſ. CXLIV. 7. 8. 11.) nicht ordentlich von den Arien unterſchiedene Recitative; Chöre in Menge, auch laſſe das Arioſo ſich ſtark merken, ſammt allem, was zum theatraliſchen Style gehöre! — So ſtehe es denn auch der Geiſtlichkeit wohl an, mit theatraliſchen Dingen umzugehen; komme doch in Hamburg wenig Muſik auf den Schauplatz, die nicht von dem cantore an der St. Johannis-Schule, Herrn Telemann, als einem unſtreitigen Geiſtlichen, verfertigt worden; führten doch in Italien die theatra wie die Kirchen faſt durchgehends ihre Benennungen von einem Heiligen, als: St. Moſes, St. Chryſoſtomus, St. Salomon, ja, St. Salvator! — Von einigen werde behauptet, das Abſingen einer affektvollen Rede ſei in der Kirche ungereimt; dort aber ſei dieſes eben ſo wenig der Fall als auf dem Theater. Wie oft zürne, ſchelte, dräue der Herr in den Evangelien! dergleichen werde vor dem Altare abgeſungen und Niemand finde es lächerlich oder abgeſchmackt. Und dann, gebe es nicht nützliche, heilſame Scheltworte, die man ſchon ihrer Würde halber ſingen ſollte? Chriſtus ſchelte die nach Emmahus wandernden Jünger für Thoren und träge Herzen. „Sie aber nehmen den derben Filz nicht übel auf; ſie ſagen nicht: trolle dich oder wir wollen dir Beine machen, ſondern denken wie Diogenes: Schlag' immer her und lehre uns, was wir nicht wiſſen!“ Ohne Kratzen und Ritzen könne die Wahrheit nicht wirken. Die Kirche aber ſinge von ſolchen Dingen, um uns durch die Lieblichkeit der Stimme ein Bild der Gelehrigkeit und Erträglichkeit zu geben. Große Gedanken, heilige Regungen, göttliche Begierden, edle Thaten, hohe Betrachtungen, brennende Neigungen ſeien von jeher, aus angebornem Vorrechte, von gemeiner Rede ausgenommen; ſie würden daher nicht allein poetiſch, ſondern auch muſikaliſch ſehr vernünftig vorgeſtellet, den ſtärkeren Eindruck ungemeiner Ehrfurcht bei den Zuhörern zu erregen; denn was geſungen werde, dringe tiefer in das Gemüth und bekleibe beſſer als was nur geredet werde.

Und nun, durchwandere man einmal das geiſtliche Haus (das äußere Gebäude der Kirche) und betrachte kürzlich, wie ſo ſonderbar theatraliſch alles in demſelben ſei und nothwendig ſo ſeyn müſſe, „damit diejenigen ihr eigenes theatraliſches Weſen erblicken mögen, welche da meinen, ſie haben Wunderdinge vorgebracht, wenn ſie der armen Kirchenmuſik das unentbehrliche und geſunde theatraliſche Weſen ſo übel und verdächtig ausdeuten.“ — Nun iſt von den ausgezeichneten Sitzen der Kirchenvorſteher die Rede; von dem Altare, wo an die θυμέλη in den Theatern der Alten eine gelehrte Abhandlung gereiht wird; von dem Organiſten, der die Ouverture auf ſeinem prächtigſt erbauten Orcheſter ſpiele, wo wiederum über die Orcheſtra in der alten Schaubühne ein langes und breites geredet wird. Die Sitze im Schiffe der Kirche und auf dem Chore werden dem Parterre und den

Logen, die Sakriſtey der Garderobe verglichen, „wo die Hauptperſonen ſich anziehen und umkleiden.“ Dann heißt es weiter: „der Prologus oder das Vorſpiel wird nicht nur choraliter, ſondern auch figuraliter und poetiſch, auf einem abſonderlichen großen und hohen Gerüſte geſungen und geſpielet, wie ſichs gehöret.“ — „Betrachten wir das runde, künſtlich erbaute, hervorragende Geſtelle und Gerüſte, die zierliche Schaubühne der Cantzel, ſo finden wir dieſelbe mit Sammet und Seide, mit Franſen, mit Marmor und Alabaſter von allerhand Farben, mit vielen Bildern, mit Säulen, mit feinem Mahl- und eingelegtem Holzwerk, mit einem herrlichen Pavillon in Geſtalt einer kronförmigen, vielfachen Pyramide und anderen decorationibus wie einen köſtlichen, königlichen Thron reichlich verſehen und geſchmücket. auch einige Ellen vom Parterre erhöhet, damit alles deſto beſſer in die Augen und Ohren falle, anbei ein recht anmuthiges, bezauberndes oder entzückendes Spektakul und Schauſpiel abgebe. Wie es denn gar ſchön, löblich und billig iſt, auch ſeinen Urſprung von dem höltzernen hohen Stuhle des Eßdra herzuführen ſcheinet und dem pulpito proscenii der alten Griechen und Römer ähnlich iſt.“ — So geht es dann fort in dieſer Vergleichung: der erſte Auftritt des Predigers mit dem Eingange der Predigt wird erwähnt: das andächtige Zwiſchenſpiel des Kanzelliedes: die Gebehrden der Verſammlung im Aufſtehen, ſich Neigen, Kniebeugungen ꝛc.; die Vorleſung des Evangelii als argumentum dramatis, welcher dann die fernere Abhandlung folge, die in gewiſſe actus eingetheilet, „deren bißweilen 3, bißweilen 5 ſind. Von der an vielen Orten gebräuchlichen theatraliſchen Affektation, Action, Geſticulation, Declamation, von dem Klopfen, Handthieren, Tanzen, Springen, Fechten, Händeklopfen, Schelten, Pochen, Schmälen, Prahlen ꝛc. nichts zu erwähnen, welches doch Dinge ſind, die oft ihre guten Urſachen haben und (abſonderlich das Weinen) zu Erregung der Affekten ſehr nöthig und dienlich, aber durchaus theatraliſch ſind. — Die ſammtne Beutel mit dem ſilbernen Glöcklein, an langen gedrechſelten Stäben befeſtiget, werden inzwiſchen herumgetragen; dabei bißweilen kleine Zänkereyen, ja, oft Stöße vorfallen, welches eigentlich nicht ſeyn ſollte. Obs theatraliſch iſt, weiß ich nicht. — Nach geendigter Rede folget wiederum ein anmuthiger Wechſel mit Spielen und Singen, gleichſam zum interscenio; hierauf kömmt ein epilogus, ein Nachſpiel, wobei, eben wie bei dem prologo etc., allerhand Inſtrumente, Arien, Recitative, Symphonieen, Chöre und dergleichen anzutreffen ſind, und zwar von Rechtswegen ꝛc.“ —

„Und ſo geht es in statu politico, militari et oeconomico etc. gleichfalls her ꝛc. Wir ſehen ja in der gantzen Welt nichts als theatra, freudige, prächtige, abſcheuliche, gefährliche, ernſthafte, ſcherzhafte, tödliche, betrübte, doch allemahl hoch ehr- und achtbare Schaubühnen und Schauſpiele, die mancher auch wider ſeinen Willen reſpektiren muß. Da giebt es im Regier-Stande allerhand Handlungen, Scenen und Aktus, als da ſind: anſehnliche Krönungen, Huldigungen, Einzüge, Audienzen u. dgl., die unmöglich ohne theatris oder theatraliſchen Anſtalten verrichtet werden können. Es giebt köſtliche, prächtige Trauerbühnen, castra doloris (vulgo Caſper-Lorentz), Schmerzenläger, Trauer-Gezelte, denn σκηνή heißt eigentlich ꝛc. ein Gezelt, eine Hütte, eine Bude ꝛc. — Es giebt auch gräßliche Schaffotte, Galgen, Räder, Pranger, fürchterliche, entſetzliche, tödliche Gerüſte und doch an ſich ſelbſt heilige theatra, denn ſie ſind der heiligen Juſtiz gewidmet ꝛc. Was iſt wohl theatraliſcher als der Lehrſtand auf Univerſitäten? was ſind die promotiones und dabei vermachten Ceremonien anders als ein ehrwürdiges Schauſpiel? Bei dem Wehr- oder Krieges-Stande finden ſich feierliche Vorſtellungen, Paraden, Muſterungen, Märſche, Gefechte ꝛc. Im Nähr- und Hausſtande

ſehen wir täglich hochzeitliche Ehren-Mahle, Geburtsfeſte, Gevatterſtände und andere ehrbare Solemnitäten, die alle zuſammen ein haupt-theatraliſches Weſen an ſich haben. Was geben nicht der Wallfiſch- und Heringsfang für herrliche und (wenns geräth) einträgliche Scenen? Was iſt die Börſe nicht für ein volkreiches, gewinnſüchtiges Theatrum? — Ja, endlich kann nichts theatraliſcheres und zugleich ernſthafteres in der Welt ſeyn als ein Leichenbegängniß, dabei alle Leute aus den Fenſtern gucken, dabei ſo viel Gepränge, ſo viele Ceremonien und ſo viele Unkoſten vermacht ſind, daß keine opera damit in Vergleich kommen kann ꝛc. — Und was das merkwürdigſte, ſo kann faſt keine einzige dieſer Scenen ohne Muſik, ohne Geſang beſtellet werden, man fange es an wie man wolle. Es muß dabei geſungen oder geſpielet ſeyn, ſonſt iſt's ein Tag ohne Sonne ꝛc." — Und nun, nachdem unſer Verfaſſer alle dieſe Vergleichungen gemacht und ſo weit durchgeführt hat, ſetzt er hinzu: nicht deshalb ſei es geſchehen, um die gottſeligſten Verrichtungen mit den verworfenſten über einen Leiſten zu ſchlagen. „Man ſucht vielmehr (ſagt er) durch dieſe Parallele das Gegentheil; aus allen Sachen, inſonderheit aus den mit Unrecht für verworfen geachteten theatraliſchen Dingen und ſtylis einen recht nützlichen, patriotiſchen Ernſt zu machen, auch denſelben das gehörige Gewicht zu geben und ihnen ihre urſprüngliche, ehrwürdige Eigenſchaft beizulegen." —

Wir dürfen nicht zweifeln, daß es dem Verfaſſer mit dieſen ſeinen Verſicherungen Ernſt geweſen ſei, ſo wunderlich auch mancher von ſeinen Beweisgründen uns klingen mag, ſo geringes Gewicht die meiſten derſelben auch haben. Denn an der Tonkunſt hing er mit lebhafter Neigung; er hat es vielfach bethätigt, mit regem Eifer für ſie geſtritten. Getrübt aber war ſeine Kunſtliebe durch Eitelkeit, ruhmſüchtiges Prunken mit ſeinem Beſtreben, ſeinen Leiſtungen in Lehre wie Kunſtübung. Er hat es gebüßt durch das Vergeſſenwerden ſeiner Tonwerke, und hat er ſelber auch allen Erzeugniſſen der Tonkunſt nur ein kurzes Leben, ein ſchnelles Vergeſſenwerden im voraus verkündet, war er alſo auf ſein Schickſal vorbereitet, ſo trifft es doch wirklich und auf immer nur die wahrhaft vergeſſenswerthen, und das Beſſere, war es durch Sorgloſigkeit und Leichtſinn oder auch veränderte Sinnes- und Anſchauungsweiſe ſpäterer Zeit eine Weile unter Staub und Moder vergraben, wird durch die Hand der Liebe dennoch zuletzt wieder an das Licht gezogen zu neuem Leben. Seine Anſichten über die Tonkunſt, und namentlich über deren Verhältniß zum Gottesdienſte, ihr innerer Werth möge ſeyn welcher er wolle, ſind aber als geſchichtliches Denkmal von Wichtigkeit und in hohem Grade belehrend, wenn auch nicht in dem Sinne, wie er als Lehrer uns gegenübertritt. Sie hätten auf ihre, ja, noch auf die Folgezeit nicht einen ſo großen Einfluß üben können, wenn er nicht die Gabe beſeſſen hätte, deren Geiſt- und Sinnesweiſe das Wort zu leihen, ihr Verhältniß zu ihrer Vorzeit mit Anſchaulichkeit darzulegen. Von dieſem Geſichtspunkte betrachtet, erſcheint er uns als ein, das Bild ſeiner Zeit lebendig zurückſtrahlender Spiegel, als Zeuge von bleibendem Werthe. Was er in Rede, Lehre, Angriff, Vertheidigung ausſpricht, bethätigt ſich durch Kunſtübung in den Werken ſeiner begabteren Zeitgenoſſen, wie es nicht minder durch die hervorragendſten unter ihnen ſeine Berichtigung findet. Wir verweilen daher noch länger bei ſeinen Betrachtungen, zumal ſie nun dem Gegenſtande, den er zu vertheidigen unternommen hatte, mit größerem Ernſte näher treten.

Das heftige, polternde, ſcheltende Wort — ſeinem leicht entzündlichen Eifer, ſeiner ſchnell verletzten Eigenliebe freilich das natürlichſte — iſt nicht immer das wirkſamſte und nachdrücklichſte. An ſeinen Gegnern hatte er genügend erfahren, wie wenig Vortheil es ihnen gebracht, ihn ſelber hatte es

in einen verdrießlichen Streit verwickelt, auch mochte er fürchten, die Stimmen anderer Zionswächter dürften durch Fortdauer des Streites aufgeweckt werden, der von ihm verehrten Kunstrichtung könnte Eintrag geschehen. Ein vermittelndes Wort daher schien ihm an der Zeit. Nicht ein solches zwar, das zwischen seiner Überzeugung und der entgegengesetzten eine Ausgleichung versucht hätte durch Nachgeben, sondern ein milderes, freundlicheres als zuvor; dennoch aber eines, das die Vorwürfe der Gegner als ungegründet darstellte, ja das, selbst ihre Wahrheit vorausgesetzt, der verfochtenen Richtung neuen Ruhm bereitete, ihr durch das unverwerflichste Zeugniß tiefere Begründung verschaffte. So war einestheils jene, freilich wunderliche Apologie des theatralischen Wesens entstanden, so ging andrerseits der Versuch hervor, den wir jetzt näher betrachten wollen, die geschmückte, lebhaft bewegte, mannichfaltige Musik in der Kirche als ein Werk des heiligen Geistes darzustellen, als ein von Gott Gebotenes, nicht Zugelassenes allein.

Diesem Versuche, der in Mattheſons musikalischem Patrioten die 31ſte bis 37ſte Betrachtung einnimmt, gehen, mit Bezug auf den bis dahin geführten Streit, in der 27ſten Betrachtung desſelben Werkes einige versöhnende Worte voran. Es heißt dort: „Der gantze vorhabende Handel kömmt auf die Frage an: ob die heutige theatralische und poetisch abgefaßte, auch mit dictis und Chorälen untermengte Kirchenmusik, oder ob die alte Compositionsart, dabei lauter Schriftstellen in prosa vorkommen, am meisten erbaue? Zween ansehnliche Männer, davon der eine ungerufen kömmt, halten es mit der letzten; mein Patriot wählet die erste Art, nämlich den vermittelten und gemäßigten theatralischen Styl, sowohl in dem was die Composition als die Poesie angehet. Die alten Herren haben den Streit auf die Bahn gebracht, der Ephorus hat sie widerlegt, und nun schelten sie ihn tapfer aus; darauf schweigt er stille und verlangt hiermit einen Ausspruch von klugen, unpartheyschen Leuten. Critisire nun, wer eine crisin hat, ich muß schweigen als ein criticus sine crisi. Sprecht, Bach, Graupner, Händel, Heinichen, Hurlebusch, Keiser, Stölzel, Telemann und Alles, was sonst in heutiger Welt die Herzen mit der Tonkunst zu bewegen weiß! — Die Gegner richten nach Muthmaaßungen, sie schreiben hart und unglimpflich und entschuldigen sich durch angesehene Vorgänger. Große Theologi, Doktores und Schriftsteller sollten sich nie solcher fleischlichen Entschuldigung bedienen, die nach lauter heidnischer Rachgier schmeckt! Sind das die Fußtapfen dessen, dem wir folgen sollen, welcher nicht schalt, da er gescholten ward? Man hat diesseits keine Kirchenmusik beschimpfet, wie ihrerseits geschehen ist, so daß dergleichen Hitze dawider zu brauchen nöthig wäre, sondern man hat nur den Leuten große Fehler und die augenscheinliche Gefahr gewiesen, darin die Kirchenmusik schwebet, wenn die beste Compositionsart verketzert und verbannt wird! Denn das ist eben der heimliche Griff des in einen Engel des Lichts verstellten Satanas, dadurch unfehlbar das künstliche Lob Gottes in seinem Heiligthum endlich ganz und gar über einen Haufen fallen muß. Das ist wohl keine Sophisterey, sondern die reine Wahrheit!“

„Theatralische Musik ist mit nichten bei Juden, Heiden und Christen in ihrem Gottesdienste verhaßt gewesen; aller äußerliche Gottesdienst ist von Theatris und durch Vorbilder in die Welt gekommen. Den Juden wurde durch Mosen, der die Abbildung und Repräsentation auf dem Berge Sinai gesehen, Nachricht davon gegeben; die Heiden stelleten ihre ersten Schauspiele um der Religion willen an; die ersten Christen predigten das Evangelium auf öffentlichen theatris. Die alten Heiden und Griechen (vielleicht auch die Hebräer) kannten deswegen die theatralische Musik nicht als eine

beſondere speciem, weil ſie unter derſelben und der geiſtlichen Muſik keinen Unterſchied machten, ſondern ihre erſten theatra auch ihre erſten Kirchen und ihre erſten Kirchen auch ihre erſten theatra waren. — Daß Cantaten ordentlicher und eigentlicher Weiſe keine theatraliſche Muſik ſind, iſt ſo bekannt, daß es bei einem wahren Muſico wenig gelten wird, wenn hundert Einwendungen von Unerfahrenen dagegen gemacht werden. Theatra brauchen bisweilen Cantaten, denn ſie brauchen Alles, aber deswegen ſind Cantaten eben keine zur theatraliſchen Muſik gehörige Compoſitiones. Inſofern Alles in der Welt theatraliſch iſt, inſofern ſind es auch Cantaten; weiter nicht. Sie gehören zum Cammerſtyl; ſo ſagen alle geſcheute Componiſten. Geſetzt aber, es verhielte ſich anders, kann denn ein Chriſtenmenſch behaupten, daß ſie weder zur Ehre Gottes noch zu der Zuhörer Andacht dienen? Ich frage, und laſſe die Entſcheidung andern über. Es liegt ja Alles, was Gott gefallen ſoll, an dem Herzen. Und wo es daran fehlet, ſo ſind alle Pſalmen, alle Schriftſtellen, wenn ſie auch in der Grundſprache geſungen würden, eben ſo wenig fähig als Menſchenworte, die Ehre Gottes und der Zuhörer Andacht zu befördern. Unſer Leib iſt die rechte scena sacra und unſere Seele der rechte Tempel Gottes. Was haben die Kirchenſteine anders für Heiligkeit, als die ſie von uns empfangen? Was wir alſo ohne Sünde und mit Nutzen an einem Orte thun können, das können wir auch an einem andern, gewiſſermaaßen, thun. Ein Ort hat vor dem andern nichts Andächtiges, unſere Gegenwart heiliget ſie alle, wenn wir heilig ſind. Gott loben kann wohl ſo wenig ohne Andacht ſeyn, daß, wenn ihrer Tauſend auch lauter gravitätiſche, ehrbare und emphatiſche Lieder ſingen und ſpielen, und denken nicht an das, was ſie thun, ſo lobet doch ihrer kein einziger den wahren Gott, vielmehr den Cantor oder Componiſten. Wer aber nur an einen Lobgeſang denkt, der preiſet ſeinen Gott durch ſolches Andenken, durch ſolche Andacht, ob er gleich weder ſinget noch ſpielet.

Will die Kirche des Verfaſſers theatraliſche Muſik (ſo wie ſie in rechter Andacht und in geſundem Verſtande zu nehmen) nicht leiden? Wolan, ſo ſoll ihr ſein Haus zur Kirche dienen! Iſt dieſes noch zu viel? ſo ſoll ſie blos allein in ſeinem Herzen Raum haben, und dabei will er Gott lobſingen, ſo lange er hie iſt, mit aller Lieblichkeit, aller Anſehnlichkeit. Sein Amt iſt, den Herrn, ſo hoch er vermag, zu preiſen, er iſt doch noch höher!"

Auf das nachdrücklichſte verwahrt unſer Verfaſſer ſich gegen jeden Verdacht des Grolles, Haſſes, der Bitterkeit wider ſeine Gegner. „Ich bitte meinen Gott (ſagt er) unabläſſig, er wolle in den Garten meines Herzens pflanzen das Kraut der Beſcheidenheit, die Blume der Mäßigkeit in Reden und Schreiben, das Gewächs des Mitleidens gegen meinen mit gleicher Schwachheit begabten Nebenchriſten, die Frucht der Gutthätigkeit, daß ich möge Böſes mit Gutem vergelten, und den Baum der Gottſeeligkeit und Ehrbarkeit." Er ſtützt ſich auf ſeinen inneren, ihm von Gott gegebenen Beruf, durch den er in ſeinem Gewiſſen überzeugt werde, wie die ihm verliehene Einſicht zu Gottes Ehre und zu ſeiner Mitchriſten Frommen anzulegen ſei, „wenns gleich ein wenig ſcharf dabei hergehe." Habe ich (ſchließt er) bisher die Wahrheit etwas bitter vorgetragen, ſo will ich ſehen, ob man den zärtlichen Kindern die Pillen inskünftige vergülden und das Wurmkraut in Syrup eingeben oder mit Zucker überziehen kann. Man hat mir geſagt, daß alles auf ſolche Art einen beſſeren Eingang finde." —

Wer wollte an die Aufrichtigkeit der verſöhnlichen Geſinnung nicht glauben, die Mattheſon ſeinen Widerſachern gegenüber hier an den Tag legt? Wen ſollte manches wahrhaft fromme, kräftige Wort nicht freuen, das er ausſpricht? Nur daß auch hier ſeine Eigenthümlichkeit ihn hindert, überall

das Wahre zu finden. Allerdings haben die Kirchensteine anders keine Heiligkeit, als die sie von uns, die wir Tempel des Geistes seyn sollen, empfangen; aber ein hehres Kirchengebäude darf eben deshalb eine heilige Stätte heißen, weil es ein Zeugniß des Geistes ist, der es schuf und der edelsten Bestimmung weihte. Dürfen wir also es entweihen durch etwas, das dieser widerspricht, sei es an anderem Orte auch noch so unschuldig, ja löblich? Wir sollen das Heilige in stumpfem Aberglauben nicht gebannt wähnen an jene Stätte und so schon an sich ihr eine entsündigende Kraft beimessen, eben so auch nicht glauben, dasjenige, was im Heiligthume als höchste, zarteste Blüthe des frommen Geistes in der Kunst hervortreten soll, sei an eine stehende Form unwiderruflich gebunden. In unserem irdischen, durch Raum und Zeit bedingten Leben kann aber unser Innerstes, und wirke es mit der ganzen Kraft des Gemüthes, doch in den einzelnen Pulsen des Daseyns nur in einer bestimmten Richtung sich offenbaren, nur in dieser Beschränkung sich wahrhaft gestalten. So soll denn, sei die Liebe Gottes auch unsere stete Gefährtin auf allen unseren Wegen, was in der Kirche, der Stätte der Anbetung, durch uns in das Leben tritt, anderer Gestalt seyn, als was wir im innersten Heiligthume des Hauses, im Kreise liebender Freunde schaffen, wenn auch alles einem gleichen Quell frommen Sinnes entströmt. Eine stehende Form werde beseitigt, sobald sie eine geistlose geworden ist, eine leere, zwängende Schranke; allein nimmer halte man sie, weil eine stehende, auch schon für eine geistlose, so wenig man die Grundformen wird so nennen wollen, durch welche die Natur in frischer Mannichfaltigkeit nun seit Jahrtausenden ihre Lebensfülle offenbart. Daß die ältere Tonkunst wahrhaft lebendige Grundformen solcher Art besessen, hat Mattheson nie erkannt und nie zu erkennen vermocht, weil zu seiner Zeit das Leben des Geistes aus ihnen gewichen war und seine Augen wie die seiner Mitlebenden gehalten waren, daß sie dieses Leben in seiner Frische an den Bildungen ihrer Vorzeit nicht wahrnahmen, ja, weil sie es nicht wahrnehmen durften, sollten sie anders mit aller Kraft der neuen Gestalt Bahn machen, in der es sich zu offenbaren strebte. Aber hat er den Kampf für diese neue Gestalt, zu dem er berufen war, wirklich ganz rücksichtlos durchgekämpft, durch keine Vorliebe seiner Jugend, keine beschränkende Neigung, keine persönliche Schwäche getrübt? War er mit reiner Begeisterung für seinen Gegenstand erfüllt? Wie jene ersten beiden auch unbewußt ihn geleitet, hat wohl seine Abhandlung von dem theatralischen Wesen der Welt zur Genüge gezeigt; wie die tief verborgene Selbstsucht ihn abgelenkt, sehen wir an der Art, wie er nach so viel trefflichen, herzlichen Worten seine Rede schließt. Denn so wenig wir es für nöthig erachtet hätten, dennoch hält er es zu Rechtfertigung seiner Ehre erforderlich — meint er auch nur seiner Schwachheit sich zu rühmen — einige bei ihm eingelaufene judicia über den Göttingischen Ephorus mitzutheilen. Es sind Auszüge aus fünf schmeichelhaften Briefen, deren drei wahrscheinlich von Scheibel, Stölzel und Steindorff herrühren; dann folgen vier Lobgedichte in dem übertriebenen Tone jener Zeit, endlich günstige Zeugnisse von Pachelbel, v. Adlersfeld, v. Wich, geachteten Kunstgenossen, geehrten Gönnern des Verfassers; neben dem wackern, dem frommen Mattheson tritt auch der lobgierige, der gern sich brüstende wieder hervor, und schwerlich werden wir meinen, er habe diesen Vorwurf abgelehnt durch seine Schlußworte:

„Nur Babys hat hiebei (doch ohne Fug) gedacht:
Das heißt sich breit gemacht!“

Doch es ist nun Zeit, daß wir zu seiner Abhandlung uns wenden, deren Absicht dahin geht, zu zeigen: die leidenschaftlich bewegte, mannichfach geschmückte Musik habe in der Kirche durch

göttliches Gebot ihre Heimath. Er gründet ſie auf das Buch der Pſalmen. „Unter unſern heiligen Büchern (ſagt er) kann zumal der Pſalter eine kleine Bibel geheißen werden, denn er verheißet Chriſti Sterben und Auferſtehung klärlich und bildet ſein Reich ſammt der ganzen Chriſtenheit Stand und Weſen vor.“ Er iſt voll von vielen Geboten der Figuralmuſik: ſollte ſie da Gott nicht wohlgefällig, ſollte ſie nicht heilig ſeyn? Ehe aber dieſe Gebote mit Nutzen betrachtet werden können, iſt es nöthig, von beiden, der Choral- wie Figuralmuſik, vollſtändige Erklärung zu geben.

Der Choral iſt ein einſtimmiger Geſang menſchlicher Kehlen, eine einzelne, ſchlichte Singweiſe, von einer ganzen Gemeine in einerlei Führung ungekünſtelter Stimmen, ohne Takt, ohne Zierrath, auf die einfältigſte Weiſe hervorgebracht, damit auch von Unerfahrenen und Ungelehrten mit der bloßen natürlichen Stimme Gott gelobet werde.

Der Figuralgeſang iſt einſtimmig und vielſtimmig. Einſtimmig beſteht er „in einer einzigen, gebrochenen Melodie und in vielfältigem Rhythmus, die nach dem Takte genau geſungen, mit allerhand Manieren ausgeziert und im Aufſchreiben durch verſchiedene beſonders gebildete Zeichen und Noten, deren jede ihre eigene Geltung und Bedeutung hat, ausgedrückt wird. Daher auch ſolche Melodieen figürliche genannt werden. Vielſtimmig beſteht er aus vielen, theils ungebrochenen, theils gebrochenen Melodieen zugleich, welche künſtlich zuſammengeſetzet ſeyn und ihrer Verſchiedenheit ungeachtet lieblich mit einander übereinſtimmen müſſen. Dieſer Figuralgeſang wird theils mit, theils ohne Inſtrumente, doch immer in ganz genauem Zeitmaaße, auch mit vieler Geſchicklichkeit, Kunſt und Zierde zu dem Ende angeſtellet, daß erfahrne und gelehrte Leute mit wohlgeübter Stimme und fertig beſpielten Inſtrumenten vor allen andern Gott klüglich loben ſollen. Und das heißet eigentlich Muſik, das andere nicht.

Jede rhythmiſche Mannichfaltigkeit nun verändert den Choral- in Figuralgeſang, jede Mehrſtimmigkeit eben ſo. Denn auch die abweichende Führung der einzelnen Stimmen gehört zu dem Weſen des Figuralgeſanges. Wo partes distinctae ſind, da iſt Figur, und wo dieſe iſt, höret die Natur des Choralgeſanges auf oder wird unterbrochen.

Durch dieſe vorläufige Erörterung iſt nun der Grund gelegt für das Folgende. Der Choral iſt ihm nur ein unförmliches, geringes Weſen, für die Einfältigen und Ungeſchickten zugelaſſen, damit auch ihre Lippen zum Lobe des Herrn ſich aufthun in der Kirche. Was in ihm noch irgend geleiſtet wird, das geſchieht nur, weil er von der Figuralmuſik geborgt hat, durch welche Gott allein würdig und klüglich gelobt wird, und die allein Gottes Gebot für ſich hat.

Schon in älterer Zeit, (fährt er nun fort) bei der erſten Begründung des durch den Herrn ſelber angeordneten jüdiſchen Gottesdienſtes, ging es her wie in unſern Tagen; die Würde des künſtlichen Geſanges und Inſtrumentenſpiels wurde nicht anerkannt, ja geläſtert. „Gleich im 4ten Pſalm klagt David, und wir mit ihm, über die Schänder und Verächter ſeiner Muſik. Es wird Sr. Iſraelitiſchen Majeſtät vielleicht einer vorgeworfen haben: das Kratzen auf der Harfe ſchicke ſich gar nicht für einen König, der finde wohl andere Arbeit. Ein Anderer wird das Geklingel der Cymbeln verſpottet haben. Dieſem hat das Singen der Discantiſten in der königlichen Capelle nicht angeſtanden, daher er ſolches weislich mit einem Vogel-Zwitzern verglichen. Jener mag die Trompeten und Pauken für ein leeres Getön und heftiges Geklapper, davor man die Ohren zuhalten möchte, ein Anderer die Altiſten für närriſche Capaunenkräher, die Teneriſten und Baſſiſten für Säufer, Bölcker ꝛc.

geſcholten haben. Ja, es mag auch wohl gar ein Hebräiſcher Heiligenfreſſer gefragt haben: ob auch ein ſolches Muſiciren mit Saitenſpielen Gottes Gebot ſei?

Daraus macht nun David einen point-d'honneur, er läßt ihm ſolches in ſeine Ehre geredet ſeyn und frägt: Liebe Herren, wie lange ſoll meine Ehre geſchändet werden? Liebe Herren! das iſt: ihr großen Hanſen, und was etwas ſonderliches gelten will ꝛc. Wie lange ſoll meine Ehre, das iſt mein Geſang, mein Pſalm, mein Saitenſpiel, meine Muſik, und die darin enthaltene heilſame chriſtliche Lehre, da ich Gott mit ehre, wie lange ſoll doch die geſchändet werden? Merkwürdig iſt es, daß dieſer vierte Pſalm der erſte iſt, der eine muſikaliſche Überſchrift hat, daß er ſoll auf Saitenſpielen figuraliter herausgebracht werden; vermuthlich zum Trotze allen Schändern der Ehren Chriſti und der ihm zum Preiſe angeſtellten Figuralmuſik."

Hier, wo von Spöttern und Widerſachern gegen künſtliche, bewegte Muſik in der Kirche zuerſt die Rede iſt, findet Mattheſon auch das früheſte Gebot derſelben: ein göttliches, weil aus dem Munde des von dem heiligen Geiſte erfüllten königlichen Sängers hervorgegangen. Wie er ſeine Auslegung der Überſchrift des Pſalmes, durch die ihm ſolches gedeutet worden, ſelber gerechtfertigt, oder welchen Gewährsmännern er etwa gefolgt, darf uns hier nicht beſchäftigen, wo uns nur zu wiſſen frommt, in welchem Sinne er in der Schrift geforſcht, welche Früchte ihm ſeine Forſchung getragen, wie die von ihm verfochtene Kunſtrichtung theils auf dieſe Forſchung eingewirkt, theils durch ſein lebhaftes und, wir dürfen es nicht leugnen, oft geiſtreiches Wort nur um ſo tiefer in ſeinem Bewußtſeyn, in den Gemüthern ſeiner Zeit- und Kunſtgenoſſen Wurzel geſchlagen habe. Hier alſo und in dem Folgenden werden wir ſeine ermüdend weitſchweifigen gelehrten Rechtfertigungen allezeit übergehen. Wir werden ferner nicht, gleich ihm, uns an die Ordnung der einzelnen Pſalmen halten, vielmehr ſeine Behauptungen und Beweisgründe ihrem Inhalte nach zuſammenſtellen, damit ſeine Meinung geordneter und gedrängter hervortrete. Darum auch bleiben wir nicht ängſtlich bei ſeinen Worten ſtehen, ſo gern wir überall das eigenthümlich Bezeichnende, Schlagende ſeiner eigenen Rede beibehalten.

Wie groß nun erſcheint ihm Nutzen und Gottgefälligkeit der Figuralmuſik, der ihr geſellten Inſtrumentalbegleitung, den Pſalmen zufolge! Sie hört mit der ſtreitenden Kirche nicht auf, ſteht auch in der ſiegenden zu gewarten, denn der Herr, der Heilige, wohnt unter den Lobgeſängen Iſraels; im Himmel und auf Erden, in den Herzen ſeiner Chriſten, ſind ewige Lieder zu ſeinem Preiſe um ſeinen Thron; „ſollte eine ſolche Sache wohl ohne Gottes Gebot und Befehl beſtehen können? der Zweifel iſt ſündlich!" Zu Davids Zeit aber, wo die Gemeine den Künſtlern antwortete, welche auf Inſtrumenten, mit Menſchenſtimmen, ſpielten und ſangen, glaube man nicht, daß ſie ſo gar ſchlecht geſungen habe. Das Volk wurde durch die Sänger unterrichtet; und wenn auch zuweilen von der Gemeine choraliter verfahren worden, da inzwiſchen die Kunſtſänger ihre Sachen auf das Beſte machten, ſo hindert ſolches ſo wenig an der Figuralmuſik als der beſtehende Gebrauch, da hin und wieder zwiſchen den Recitativen ein Kirchengeſang vorkommt, in den die Gemeine mit einſtimmt. Im 9ten Pſalme tröſtet David die apoſtoliſche Kirche, nicht die alte levitiſche, heißet ſie Gott loben und zufrieden ſeyn, mit den Worten: lobet den Herrn, der zu Zion wohnet, verkündiget unter den Leuten ſein Thun. Fraget nun einer, auf welche Art und Weiſe dieſes göttliche Gebot ins Werk gerichtet werden ſoll, ſo giebt ihm David ſelbſt, der das Bild Chriſti trägt, allenthalben das beſte Muſter, als der vom heil. Geiſt wegen ſeiner ſchönen Muſik ſehr oft gerühmt wird, und der alle ſeine prophe-

tiſchen Befehle haupt-harmoniſch abgefaßt hat, ſolche auch mit großer Zurüſtung und unglaublicher Anſtalt, figuraliter mit allerhand Inſtrumenten herausbringen laſſen, damit wir es ihm ſo viel immer möglich und ſittlich darin nicht nur nach, ſondern zuvor thun ſollen. — Der 54ſte Pſalm hat einerlei Abzeichen mit dem 4ten; er iſt an den Ober-Sangmeiſter auf Neginoth gerichtet; beide haben nach der vollſtimmigſten und beſtlautenden Harmonie mit Inſtrumenten aufgeführt werden müſſen, wenn ihnen ſonſt ihr Recht geſchehen ſollen. Es iſt um dergleichen Stücke gar etwas außerordentlich Schönes und Künſtliches geweſen, die das Neginoth zur Aufſchrift führten. Dennoch wird hier nicht von einem Paſchah- oder Lauberhütten-Feſt, ſondern von Chriſto ſelbſt ſo ſchön geſungen und geſpielet, als wir es wünſchen und begehren mögen. Und was das Artigſte iſt, ſo finden ſich allemal die Zeichen ſonderbarer muſikaliſcher Kunſt und Ausarbeitung bei denjenigen Pſalmen, die von Angſt, Todesfurcht, Zittern, Grauen, Sturmwinden, Wetter, Frevel, Hader, Mühe, Arbeit, Hölle, Bosheit, Klagen, Heulen, Krieg, Schwert und dergleichen handeln, zum Beweis, daß da der rechte Meiſter ſeyn muß, ſolche Leidenſchaften beweglich und figürlich vorzuſtellen. Sehet auch den 73ſten Pſalm, wo es heißt: Das Land zittert und alle die darinnen wohnen; aber ich halte ſeine Säulen feſte. Sollte wohl ein Obercapellmeiſter die rhetoriſche Figur: „das Land zittert" ohne eine muſikaliſche Figur abfertigen? Hätte nun Chriſtus kein Wohlgefallen an dergleichen gehabt, ſo würde David wohl kein Mann nach ſeinem Herzen genannt, noch das Wörtlein Neginoth ſo oft und ſorgfältig bei ſeiner Arbeit vorgezeichnet worden ſeyn, wodurch uns Gott gleichſam winket und ſeinen Willen entdecket. Sein Wink aber iſt unſer Geſetz. — Der Anfang des 64ſten Pſalms freilich hat etwas beſonderes in den Worten: Gott, man lobt dich in der Stille zu Zion. Und daraus wollen viele Gleißner und Leiſetreter erzwingen, man dürfe nicht ſo laut und fröhlich in der Kirche, ſondern müſſe fein ſtille und gelinde muſiciren. Lutherus aber, ob er gleich nicht allemahl die muſikaliſchen Aufſchriften recht gegeben, hat doch den Geiſt und Inhalt des Textes beſſer und ganz anders als jene Sonderlinge verſtanden, denn ſeine Randgloſſe bei dem Worte Stille lautet ſo: dieſer Pſalm lobet Gott um friedliche Zeit, oder in der Geduld, da man ſich leidet und ſtille iſt. Dieſer Pſalm auch iſt nach der beſten Ausleger Meinung im Voraus auf die Erlöſung aus dem Babyloniſchen Gefängniſſe, zur frohen feierlichen Wiederkehr nach Jeruſalem gedichtet worden. Es ſollte dann einmal Friede im Lande ſeyn, kein Lärm, kein Kriegsgeſchrei mehr gehört werden, alles ſtille und ordentlich zugehen. Dafür ſollte Gott abſonderlich gelobt werden, wie denn auch bei Friedensſchlüſſen das Te Deum in der ganzen Chriſtenheit nicht ſtille, ſondern gar laut zu erſchallen pfleget. Die heiligen Engel ꝛc. ſind unſere Muſter, darnach müſſen wir uns richten, ſo viel wir wiſſen und können, denn wir bitten ja in jedem Gebete des Herrn: dein Wille geſchehe, wie im Himmel alſo auch auf der Erden. Im Himmel aber ſingen die Engel antiphonas gegeneinander, ſie figuriren mit einander, einer ruft zum andern Concert-Weiſe, Chor-Weiſe. Nun iſt denen, ſo der Muſic erfahren, bekannt, wie ſchöne Lieblichkeit in ſolchen Fugen und antiphonis verborgen. Wir ſingen (vom 6ten Capitel Eſaiä) in dem bekannten Kirchenliede: „Jeſaia dem Propheten das geſchah ꝛc." nicht, daß es leiſe und ſtille bei den Engeln und ihrer Muſik zugehe, ſondern daß „von dem G'ſchrei zittert Schwell und Balken gar." So ſoll Gott gelobet werden. — Und wie merkwürdig doch iſt es, daß der heil. Geiſt in den Pſalmen die muſikaliſchen terminos viel öfter wiederholet und viel mehr Nachdruck darauf leget als auf andere. Man wird nimmer finden, daß er zweimal ſaget: lehret, lehret, betet, betet; aber das Singen wird

vielfältig verdoppelt und damit angedeutet, daß, wer einmal zu beten Urſach hat, zweimal danken ſolle. Bemerken wir den 71ſten Pſalm im 22ſten Verſe! „Wie das Lobſingen hier abermal verdoppelt wird, iſt faſt zu bewundern. Der prophetiſche Geiſt hat wohl vorhergeſehen, daß es in dieſer Grundſuppe der Welt daran ermangeln würde, darum kann er's nicht genug wiederholen und einprägen; denn zu Davids Zeiten fehlte es ja nicht an Lobſängern und Inſtrumentiſten, die, ſo wie er, von Herzen fröhlich muſicirten. Itzund aber fehlet es daran, abſonderlich in proteſtantiſchen Kirchen und Gotteshäuſern. Damals waren zum Dienſte eines einzigen Tempels 5000 Lob-Sänger beſtellet; itzund möchte man wohl in 5000 proteſtantiſchen Kirchen nicht ein einziges Tauſend Sänger aufbringen, die uns nutzen!" — Höret den 96ſten Pſalm, wo es heißt: Prediget ſein Heil, d. h. verkündet es; das geſchieht herrlicher mit der Muſik, als einer bloßen Rede. „Fällt doch in politicis faſt keine Proklamation ohne Trompeten und Pauken vor." Und endlich: die Aufforderung zum Loben, welche in den 5 letzten Pſalmen ſo nachdrücklich enthalten iſt, am mannichfaltigſten zumal in dem 150ſten; ſcheint ſie noch nicht genug? möchte noch jemand von dieſer muſikaliſchen Pflicht ſich ausſchließen? „Die Heiligen ſollen — was denn? kurren und murren? den Kopf auf die Seite hängen wie ein Schilf? ſauer und gravitätiſch ausſehen? Ach nein, ſie ſollen fröhlich ſeyn, und preiſen und rühmen auf ihren Lagern! Jauchzen ſollen ſie, das iſt eben nicht gravitätiſch, ſondern mehr als Figuralmuſik. Auf ihren Lagern; das iſt, wenn die Kirche Friede und Ruhe hat! Nun allerhöchſter, lobenswürdigſter Gott, gieb Gnade, daß wir dein Gebot, ſo in dem 150ſten als letztem Pſalm enthalten iſt, mit Herzensluſt betrachten und vollbringen. Du haſt ja die ganze Inſtrumentalmuſik, die unmöglich anders als figural ſeyn kann, darinnen recht eingetheilet und auseinandergeleget; du haſt befohlen, daß wir dich mit Poſaunen und mit Pfeifen (als mit Blas- und Windinſtrumenten), mit Pſaltern, Harfen und Saiten (als mit allerhand greifbaren, beſtrichenen und beſingerten Inſtrumenten), mit Pauken und Cymbeln (als mit Schlaginſtrumenten), ja, abermal mit Reigen und Tänzen loben und preiſen ſollen. Gieb Gnade! daß wir dein Gebot, deinen Willen, dein Wohlgefallen hierin nach äußerſtem Vermögen vollziehen!"

Nun dürfte aber jemand einwenden: alles dies künſtliche, figurirte Weſen mag ſich wohl zu Lob- und Dankliedern ſchicken; für Bußpſalmen aber iſt das Ernſthafte, Gravitätiſche, alles Schmuckes Entkleidete das einzig Angemeſſene. So entſcheidet nicht der heilige Geiſt durch Davids Beiſpiel. Der 6ſte Pſalm iſt gar ein ernſthaftes Bußlied, und doch ſtehet in unſerer teutſchen Bibel ausdrücklich darüber, daß er ſoll auf 8 Saiten vorgeſungen werden, zum Zeugniſſe, daß man mit der Figuralmuſik auch die Zerknirſchung des Herzens ſowohl als das Vertrauen und den neuen Gehorſam vorſtellen könne! — Die überaus ernſthaften Materien des 35ſten bis 39ſten Pſalmes, abſonderlich des vorletzten als eines Buß- und Trauerliedes, bezeugen dennoch mit ihren Aufſchriften, daß ſie inſtrumentaliter aufgeführt werden müſſen. Der erſte von ihnen iſt an den Ober-Sangmeiſter gerichtet, zum Zeichen, daß er einer beſondern muſikaliſchen Lehrart und Probe benöthigt ſei. Der andere heißet ein Pſalm, d. i. ein Stück mit Inſtrumenten accompagniret ꝛc. Der 39ſte als ein Sterbe- und Märtyrerlied, iſt nicht nur eines Ober-Sangmeiſters benöthiget, ſondern gar dem einem Ober-Capellmeiſter Jedithun oder Jeduthun, d. i. ſeinen Kindern und Untergebenen, aufgetragen worden, damit er auf das Beweglichſte und Figürlichſte nach dem darin enthaltenen Affekte herauskommen möchte. Das Wörtlein Sela, ſo eben in dieſem Liede, auch ſonſt in der heil. Schrift nach dieſem Verſtande noch

72 Mal vorkömmt, ſoll eine Vermahnung an die Trompeter bedeuten (wie es von Til auslegt), daß ſie nämlich mit einem erhabneren und heller klingenden Blaſen als ſonſt, den Geſang beantworten mußten ꝛc. — Man ſieht hier Bußpſalmen mit Trompeten accompagniret, welches Manchem ſeltſam dünken möchte! — Was iſt nicht der 51ſte Pſalm für ein klägliches Bußlied unſeres wehmüthigen Davids? dennoch ſoll es nicht nur mit Menſchenſtimmen, ſondern auch mit Inſtrumenten aufgeführet werden, um durch derſelben traurigen Ton die Seelen deſto ſtärker zu rühren und zu bewegen. Die drei weſentlichen Stücke wahrer Reue leget uns der Prophet hier deutlich vor Augen, daß wir ſowohl daran, als an der Ausübung ein vollkommnes Muſter nehmen ſollen, da er denn gleich im zehnten Verſe um Freude und Wonne bittet, damit das (zerſchlagene) Gebein fröhlich werden und der freudige Geiſt ihn enthalten, d. h. unterſtützen möge. Es läuft endlich wieder auf den Endzweck alles Gottesdienſtes aus, nämlich auf das liebe Dankopfer, wenn es im 17ten Verſe heißt: Herr, thue meine Lippen auf, daß mein Mund deinen Ruhm verkündige. „Mir iſt ſonderlich merkwürdig vorkommen, daß der weltberühmte Marcello ꝛc. dieſen einzigen 51ſten Pſalm (der bei ihm der 50ſte iſt) mit Inſtrumenten accompagniret hat, da ſonſt die übrigen alle außer dem 22ſten (der ihm der 21ſte und auch ſehr betrübten Inhalts iſt) mit bloßen Singſtimmen geſetzt ſind ꝛc. Da nun mancher meinen dürfte, die Geigen verringerten die Wehmuth, ſo iſt vielmehr um des Gegentheils willen geſchehen, daß obbenannter kluger Componiſt ein Paar Alt-Violen bei der allertraurigſten Materie angebracht hat ꝛc. Indeſſen iſt dieſes Bußlied: Gott ſei mir gnädig ꝛc. von dem Herrn Marcello vortrefflich ausgearbeitet worden, und heißt es wohl mit Recht davon, das letzte das beſte, wozu der Ton F moll auch das Seinige beiträgt. Heman klaget in dem 88ſten Paſſional-Pſalm, in der Perſon Chriſti, ſo ſehnlich, daß er auch nicht einen einzigen Troſtſpruch mit unterlaufen läſſet, und dennoch thut er es in einem Geſange, da der eine Theil bloß vocaliter, der andere aber beides, vocaliter und instrumentaliter herausgebracht wurde. Die Überſchrift an den Sangmeiſter zeigt, er ſei an einen ſolchen gerichtet geweſen, der die Aufſicht über das Pfeif- und Flötwerk gehabt, um mit ſolchem, nachdem es die Melodie und das Kunſtſtück erforderte, den Sängern zu antworten ꝛc. Es ſcheinet denn, daß dieſes Stück Satz bei Satz mit Blasinſtrumenten ſei unterbrochen worden, welche die Singſtimme bei jeder Pauſe abgelöſet und einen ſchönen, beweglichen Wohllaut verurſachet haben. Summa, es iſt ein Stück des Leidens Chriſti, das er perſönlich abzuſingen vorgeſtellet wird, und eben dadurch werden auch unſere Paſſionsmuſiken gebilligt, gerechtfertigt und geboten.“

Die Betrachtung der Buß- und Trauerpſalmen führt unſern Verfaſſer, wie wir ſehen, zuletzt auf einen ihm hochwichtigen Punkt: die Rechtfertigung der dramatiſch abgefaßten Paſſionsoratorien ſeiner Zeit, und er findet zu ſeiner Befriedigung ſie in Gottes ausdrücklichem Gebote begründet. Ein ähnliches Gebot des heiligen Geiſtes gewähren ihm die Pſalmen für die meiſten Formen der Tonkunſt ſeiner Zeit, ſo wie für ſolche Einrichtungen, ohne welche jene Formen nicht hätten in das Leben treten können, und die von der Sitte früherer Zeit dennoch verworfen geweſen waren. So heißt es von dem 87ſten Pſalm: „Es wird darin abſonderlich von der apoſtoliſchen Kirche des N. T. deutlich geweiſſagt und verkündiget, daß die Sänger, wie am Reihen, alle in ihr ſingen ſollen, eins ums andere. Da iſt die Beſtätigung der Concerte, die wir in unſern Kirchen aufführen, der Oratorien, der Dialogen u. dgl., kurz, der Figuralmuſik.“ Der 7te Pſalm rechtfertigt ihm den Sologeſang in

der Kirche durch des gottbegeiſterten Sängers Beiſpiel. „In dieſem Pſalme (ſagt er) ſingt David von ſeiner Unſchuld, und ſcheinet dieſes melos ein beſonderes Kunſtſtück oder solo geweſen zu ſeyn, weil es keinem Oberſangmeiſter zugeſchrieben, ſondern vermuthlich von dem Könige ſelber als ein monopsalma geſungen und geſpielet worden. Der achte Pſalm (fährt er fort) iſt auf der Githith vorzuſingen, was eine Landesart zu muſiciren anzeiget, wie bei den Griechen die Phrygiſche, Lydiſche ꝛc., bei uns die Sicilianiſche, Franzöſiſche. Denn wie David zu Gath bei Achis als ein Flüchtling war, hat er vermuthlich die Manier der Githither im Muſiciren erlernet, und dieſelbe hernach in ſeinen Stücken bisweilen angebracht. Es muß eine freudige Art der Compoſition geweſen ſeyn, denn die Pſalmen mit bemeldter Überſchrift ſind eines fröhlichen Inhalts, wie jeder ſehen kann. Dieſer achte hat auch dabei das förmlichſte da Capo von der Welt, trotz allen, die ſolches eine abſurde Application der Pſalmen nennen", womit auf die Worte gedeutet wird: Herr, unſer Herrſcher, wie herrlich iſt dein Name in allen Landen! welche den achten Pſalm beginnen und ſchließen. — Die früher ſchon mit ſo vielem Wortaufwande vertheidigte theatraliſche Muſik findet dann auch in den Pſalmen neue Begründung. „Der 29ſte Pſalm (heißt es) hat bei den Griechiſchen Dolmetſchern eine Überſchrift, die nicht nur Figural- ſondern recht theatraliſche Muſik und Vorſtellung andeutet (in den Worten ἐξοδίου σκηνῆς). Denn das Lauberhüttenfeſt, dahin dieſer Pſalm gehört, war gänzlich theatraliſch, und σκηνή bezeichnet bei den Griechen eben daſſelbe, was scena bei den Lateinern thut, nämlich ein Schauſpiel. Es iſt demnach dieſer Pſalm zum Beſchluſſe des beſagten Feſtes muſicirt worden. Er muntert große Herrn und Potentaten auf, den König aller Könige zu ehren und zu loben, ſolches thut er mit ſehr verblümten, redneriſchen Worten, die eine beſondere Muſik erfordern, und gebietet unter anderm auch den heiligen Schmuck, welcher ſonſt auf das ſchöne ornamentum des harmoniſchen Gottesdienſtes gezogen wird". — Die Ausſchließung der Frauen von thätiger Mitwirkung an dem muſikaliſchen Gottesdienſte haben wir zuvor als einen der Gründe gefunden, welche die frühere, allgemeine Verbreitung der dramatiſch-oratoriſchen Muſik hinderten. Unſer rüſtiger Verfaſſer findet in den Pſalmen nicht minder vollgültige Zeugniſſe, wie für manche andere von ihm begünſtigte Neuerung, ſo für den Bruch einer ſo widerſinnigen Sitte. Wenn er bemerkt, daß der 46ſte Pſalm, weil mit Alamoth überſchrieben, durch Jungfrauenſtimmen auszuführen geweſen ſei, ſo könnte dieſes nur für einen gelegentlichen Wink gelten; deutlicher, unumwundener ſpricht er bei Gelegenheit des 25ſten und 26ſten Verſes im 68ſten Pſalme ſich aus. „Man ſiehet, Gott, (heißt es dort) wie du einherzeuchſt, wie du, mein Gott und König, einherzeuchſt im Heiligthume. Die Sänger gehen vorher, darnach die Spielleute unter den Mägden, die da pauken. Dieſer Pſalm (wird hier angemerkt) behauptet genugſam, daß die Frauensleute (wenn ſie nur wie Maria und Hannah beſchaffen ſind) nicht von der Kirchenmuſik Neuen Teſtaments auszuſchließen ſind, wie ſie im Alten Teſtamente ja den Gottesdienſt bei hunderten gezieret haben, ſondern daß dieſes edle Geſchlecht mit Stimmen ſowohl als Inſtrumenten, wenn ſie dazu geſchickt ſind, Gott auf das beſte und figürlichſte loben und ehren mögen, ja, von Rechts wegen ſollen und müſſen." — Wie nun die Figuralmuſik bei jeder Gelegenheit lobpreiſend hervorgehoben wird, ſo fehlt es an vielen Stellen nicht an verachtenden Seitenblicken auf den Choralgeſang. So auf Veranlaſſung des 33ſten Pſalms. „Er ſaget: Danket dem Herrn. Wie denn? mit einem übel zuſammenſtimmenden Choralgeſange, mit ſtiller Trommel, oder, wenns hoch kömmt, mit einer Orgel? Nein, auch mit Harfen, und lobſinget ihm auf dem Pſalter von zehn Saiten.

Singet ihm ein neues Lied, macht's gut auf Saitenſpiel mit Schalle. Wem befiehlt dieſes der Prophet? Niemand als den Juden, den Leviten? Nein, aller Welt! Alle Welt, ſagt er, fürchte den Herrn! Die Urſachen, warum alle Welt ſo ſingen und ſpielen ſoll, erzählet David auch und ſetzet dieſe oben an: daß Gott gewiß halte, was er zuſaget. Weil wir Chriſten nun im neuen Teſtamente die Erfüllung ſolcher Zuſage wirklich erlebt haben, ſo lieget uns ja mehr ob als den Juden, mit Freuden, mit Danken, mit Harfen, mit Pſaltern, mit neuen Liedern, mit ſchallendem Saitenſpiele vor ſein Angeſicht zu kommen. Ich meine, da ſei Gebot und Urſache. Wir ſollen es gut machen, daß es Art habe und ſchalle ꝛc.“ — Man könnte meinen, obgleich in dieſer Stelle der Choralgeſang deutlich genug als eine ungenügende, ja unwürdige Art dargeſtellt wird, den Herrn zu loben, es ſei nur von dem unvollkommnen, übel zuſammenſtimmenden einer unkundigen Gemeine die Rede, und er werde nicht als an ſich verwerflich dargeſtellt. Bei dem 40ſten Pſalm jedoch ſpricht unſer Verfaſſer ſeine Meinung noch unumwundener aus. „Es müſſen ſich freuen und fröhlich ſeyn alle, die nach dir fragen, und die dein Heil lieben, müſſen ſagen allewege: der Herr ſei hochgelobet! So lautet der 17te Vers dieſes Pſalmes. Kann denn dieſes Freuen und Fröhlichſeyn (fügt M. hinzu), dieſes hohe Lob wohl füglicher als durch die Figuralmuſik ausgerichtet werden, ſo wie es David, uns zur Nachfolge, immer mit derſelben beſtellte? Das neue Lied bedeutet neue Materie zur Freude, einen neuen Lobgeſang. Wer es auch vom Evangelio ſelbſt verſtehen will, hat kein Unrecht, denn Evangelium heißet nichts anderes als eine fröhliche Botſchaft, die ſich beſſer zur Figuralmuſik reimet als das Geſetz, ein wahres Bild des trägen Choralgeſanges. — Eben ſo wird er in der folgenden Stelle bezeichnet: „Kaum hat David mit Jauchzen und Singen im 65ſten Pſalm aufgehört, ſo fängt er gleich im folgenden wieder an, wo ers gelaſſen hatte, befiehlet und gebeut als ein Prophet des Herrn im Namen Gottes alſo: Jauchzet Gott, alle Lande! Lobſinget zu Ehren ſeinem Namen, rühmet ihn herrlich! Das Jauchzen geſchiehet mit Trompetenklange und großem Schalle. Alle Lande bedeutet die ganze Erde oder alle ihre Einwohner, keinen ausgenommen; die ſollen den König, den Meſſias mit Jauchzen, nach dem Befehle des Evangelii, empfangen. Kann was heller und klarer vom neuen Teſtamente geboten werden? Wie ſollen wir ihn rühmen? choraliter? mit faulen, kalten, ſchläfrigen Noten? Nein, herrlich ſoll es zugehen, das iſt, auf das höchſte. Ich will hoffen, es ſei figural.

Gegen den Schluß ſeiner Abhandlung läßt endlich Mattheſon noch ſeine Anſicht von dem Verhältniſſe der neueren Tonkunſt zu ihrer Vorzeit vernehmen. Das neue Lied, deſſen in der heil. Schrift achtmal gedacht wird (Ps. 33. 40. 96. 98. 144. 149., Es. 42. Judith 16.) giebt ihm dazu Veranlaſſung. „Es folgt daraus (ſagt er), daß Gott ſelbſt Wohlgefallen an der Veränderung in den muſikaliſchen Compoſitionen haben muß und nicht immer einerlei alte Leyer haben will, weil unter allen Künſten und Wiſſenſchaften in der Welt keine mehr Neuigkeiten und fremde Erfindungen heiſchet, als eben die Muſik, wenn ſie gefallen ſoll. Wie ich denn der Meinung bin, ohne jemand die ſeinige zu benehmen, daß Gott deswegen die davidiſchen Melodieen, nicht aber ſeine Poeſieen habe laſſen verloren gehen, damit ſich kein Antiquitätenkrämer daran vergaffen, ſondern wir vielmehr die neuen Gaben Gottes in der harmoniſchen Kunſt bewundern und hervorziehen ſollen. Auch „die närriſche Liebe“ fällt ihm ein, „ſo einige Pedanten zu alten, nunmehro untüchtigen Compoſitionen tragen“, und gern hätte er ein ſcherzhaftes Schreiben darüber mitgetheilt (er verſäumt ſpäter nicht, es in der

40ſten Betrachtung zu thun), wenn er ſeine ernſthafte Auseinanderſetzung mit Spaß hätte unterbrechen wollen. —

Seit dem neuen Aufblühen der Tonkunſt durch harmoniſche Entfaltung hat noch jedes Jahrhundert geglaubt, ſie auf den Gipfel der Vollendung gebracht zu haben. Um den Anfang des 16ten Jahrhunderts erklärt Luther: ſie ſei nie ſo hoch kommen; im Beginne des ſiebzehnten verſichert Claudio Monteverde, da ſie durch ihn nun auch zu leidenſchaftlichem Ausdrucke befähigt worden, habe ſie die höchſte Stufe der Vollkommenheit erreicht; Mattheſon freut ſich in dem erſten Viertheil des achtzehnten Jahrhunderts, daß man nun der beſten Compoſitionsart Meiſter geworden ſei, und blickt, wenn nicht mit Verachtung, doch Mitleid auf ſeine Vorgänger. Allein, eben wo er beſcheiden und gerecht zu ſeyn glaubt, verſichernd, nach funfzig Jahren werde die Nachwelt mit gleichem Mitleid auf ſeine Gegenwart zurückſehen, eben da finden wir ihn, wie im Widerſpruche mit ſich, ſo auch in falſcher Liebe zu der edelſten Kunſt. Jede Kunſt, ſofern ſie dieſen Namen verdienen ſoll, beruht auf einem tiefen inneren Drange der Seele, der nach Geſtaltung ringt, ſei es in Bildern, Worten oder Tönen. Im Beginne kämpft er mit dem Stoffe, den er begeiſtigend zu geſtalten trachtet, nur unvollkommen vermag er ihm aufzuprägen, was im Innern lebt und ſchaffend zum Bewußtſeyn gelangen will, allein auch die rohe Schöpfung verräth, wie den Kampf ſo die Macht des Geiſtes, der ihm unterlag, und nie können wir anders als mit Ehrfurcht auf ſie blicken. Wo aber Geiſt und Stoff einander durchdringen, da erkennen wir eine geheimnißvolle Offenbarung, mit heiliger Rührung athmen wir den Blüthenduft eines höheren Lebens, deſſen Knospe ſich uns erſchließt; wir ſtehen auf dem Gipfel der Kunſt. Auf ihm jedoch erhält die Gebrechlichkeit ſeines irdiſchen Daſeyns den Menſchen nicht lange: die Form, deren er Meiſter geworden, wird ihm ein Gegenſtand des Spieles, bis das Leben des Geiſtes aus ihr gewichen iſt, die Kunſt verfällt; und möge das Erzeugniß dieſer ihrer letzten Tage auch äußerlich gleißend daſtehen neben der rohen Schöpfung ihres früheren Aufſtrebens, dennoch können wir nur dieſe mit Erhebung anſchauen, jene höchſtens mit Verwunderung über die Handfertigkeit des Meiſters. So hat allerdings die Kunſt auch ihre Stufen; der Künſtler darf, in die Vergangenheit blickend, den rohen Verſuch derſelben mit den höheren Leiſtungen ſeiner Tage vergleichen oder ahnungsvoll die Augen richten auf die höhere Offenbarung, die ſeiner Gegenwart noch nicht vergönnt war, wiewohl ſie mit allen Kräften der Seele, mit der innigſten Sehnſucht ihr entgegenſtrebt. Was aber ſollen wir ſagen von Demjenigen, der auf dem Gipfel der Vollendung ſich wähnend, dennoch erwartet, die Folgezeit könne von noch höherer Stufe mitleidig auf ihn herabſehen? Nicht zu gedenken des offenbaren Widerſpruchs, der darin zu Tage liegt, ſo ſtreitet dieſer Wahn auch gegen das Weſen aller Kunſt und ihrer Geſchichte. Der ächte Künſtler auf der früheren Stufe fühlt ſein Streben als eine Weiſſagung der Zukunft; er gehört nicht ſich ſelber an, ſondern der Kunſt, und wird bei abnehmender Kraft ihm noch vergönnt, die Erfüllung ſeiner Ahnungen in jüngern Meiſtern zu ſchauen, ſo nimmt er ſie hin als ſein wahrhaftes Theil und dankt Gott, der ihn nun in Frieden fahren laſſe, da er ſie geſchaut. Wer glauben kann, die erwählten Meiſter könnten ihrer Väter, der früher Berufenen, nur mit Geringſchätzung gedenken, der wahrlich gehört nicht zu den im tiefſten Sinne Berufenen. Aber nicht ſo einmal vermögen wir Mattheſons Äußerung zu deuten, bringen wir ſie mit ſeinen zuletzt betrachteten Worten in Verbindung. Eine Mannichfaltigkeit neuer Erfindungen bietet ſich ihm dar in der Tonkunſt, als ihr letztes Ziel, ihr höchſter Glanz; keine bedarf der Neuheit mehr als

ſie, das Neue verdrängt das Alte, dieſes geräth dann in Nichtachtung und Vergeſſenheit. Sollten wir nicht glauben, einen jener handfertigen Meiſter zu hören aus dem Zeitraume der bereits verſinkenden Kunſt, wo dem Spiele mit den Formen freilich die Neuheit allein flüchtigen Reiz gewährt und der Künſtler nur ſich und dem Tage lebt? und doch iſt dem nicht ſo; wir feiern vielmehr mit Recht jene Zeit als die einer neuen Blüthe der Tonkunſt. Werden wir nicht zu dem Schluſſe berechtigt, unter den Künſten halte Mattheſon die Tonkunſt für die geringſte, für eine ſolche, die der ſo viel höheren, eines unvergänglichen Lebens allein würdigen Dichtkunſt bunten, glänzenden, aber leider vergänglichen Schmuck leihe, ein ſchimmerndes Gewand, das mit jeder Jahreszeit wechsle und wechſeln müſſe, wolle man dieſe auch bis zu einem halben Jahrhunderte ausdehnen? Und doch kann eben dieſes ſeine innerſte Meinung wiederum nicht ſeyn; denn nur eine Zeit, die ſich des Dranges der Seele, der ſie zur Kunſt treibt, als eines göttlichen lebhaft bewußt iſt, findet eine Gewähr für denſelben in Gottes Wort und ſeinem Gebote und tritt ihren Gegnern mit einem Schilde ſolcher Art entgegen. Wie nun ſollen wir jenen Sonderling deuten, der, unaufhörlich die Farbe wechſelnd, unter den widerſtrebendſten uns erſcheint? Nur ſeine Eitelkeit, die ihm den reinen Blick trübte, giebt uns den rechten Aufſchluß über ſein wahres Weſen. Wehe dem, der ſich allvermögend glaubt wie er, denn ſein innerſtes Bewußtſeyn muß ihn Lügen ſtrafen! Wehe dem, der in der Kunſt nur ſeinen eignen Ruhm ſucht und nicht *ihre* Verherrlichung, denn er ärntet ſtatt des unverwelklichen Kranzes, nach welchem er ringt, nur Vergeſſenheit! War auch Mattheſon die Fertigkeit, die Kraft der Rede gegeben, doch ſtanden in der Kunſt, welcher ſein Leben geweiht war, Meiſter bildend ihm zur Seite, die ihn weit überragten, und ſeinem ſcharfen Blicke konnte es nicht entgehen. Wir wären ungerecht gegen ihn, wenn wir ihm das lebhafte Bewußtſeyn abſprechen wollten, die Kunſtrichtung ſeiner Gegenwart ſei einer im innerſten Heiligthume ihres Lebens begründeten Wurzel entſproſſen, wenn wir ſeine lebhaften, bis zur Heftigkeit geſteigerten Ausfälle gegen ſeine Vorzeit auf etwas anderes zurückführen wollten, als das Beſtreben, verlebte Formen, aus denen der Geiſt gewichen war, zu beſeitigen und dem Leben Bahn zu brechen. Allerdings ſtanden ihm auch nicht ſolche Verfechter der Vergangenheit gegenüber, welche, deren Bedeutung erkennend, ſie mit heiliger Liebe umfaßt, den Kern ihres Lebens mit noch reger, ſchöpferiſcher Kraft in ſich gefühlt hätten, ſondern ſolche, die ihr gewohnheitsgemäß, träge anhingen und bei der Beſeitigung des Herkömmlichen auch das Leben ſelber gefährdet wähnten. So hatte er denn Recht, von der närriſchen Liebe einiger Pedanten zu der Vorzeit ſtrafend zu reden; und erſchien, bei ſeiner feſten Überzeugung von der Trefflichkeit der Kunſtrichtung ſeiner Tage, jene Vorzeit, die in nur trübem Spiegel ihm zu ſchauen vergönnt war, die nur ſo ſchwacher Verfechter ſich rühmen durfte, ihm geringe, kalt, in bewußtloſem Streben dahinirrend, weil ſie über daſſelbe nicht mit Worten genügende Rechenſchaft abzulegen vermochte, ſo wollen wir ihm dieſe Anſicht nicht zurechnen, die Beſchränkung ihm nicht vorwerfen, welche überſahe, daß einer Kunſt in mannichfachen Richtungen auch eine wiederholte, reiche Blüthe vergönnt ſeyn könne. Aber nun behauptet er, die bildende Kraft könne in der Tonkunſt überall nur das unbedingt Vergängliche ſchaffen, das nach kurzer Friſt als ſtörender Wuſt zu Beſeitigende, gleich der welken Blume, dem abgedorrten Blatte des dahingeſchiedenen Frühlings; nur das Wort bleibe, das über dieſes flüchtig hinſchwindende, vergeſſenswerthe Weſen geredet werde, nur Denkmale ſolcher Art vermöge die Tonkunſt den länger geehrten Schöpfungen der Bild-

nerei entgegen zu ſtellen, wenn ſie in Alterthum mit ihr wetteifern wolle*). Eine ſolche Behauptung gleicht freilich das Mißverhältniß wiederum aus zwiſchen der ihm gewährten und verſagten Gabe, ſtellt ihn den ſchaffenden Tonmeiſtern nicht allein gleich, ſondern auch über ſie, gewährt ſeiner Eitelkeit einen kleinlichen Triumph! Und eben aus ihr ſproßt, wie immer, Irrthum, Doppelſinn und Lüge; denn Lüge iſt die vorgebliche Beſcheidenheit der Nachwelt gegenüber, da ſie nicht ſein eigenes Unvermögen einer unendlichen Aufgabe gegenüber anerkennt und deren Löſung durch die Zukunft hoffend entgegenſieht, ſondern mit der behaupteten Vergänglichkeit auch der glänzendſten Löſungen nur das Verdienſt der Begabteren vernichtet. Beſcheidener, wahrhafter iſt der anſcheinend ſo ſtolze Händel, den Mattheſon bei jeder Gelegenheit, verſteckt und offen, zu meiſtern, deſſen Ruhmeskrone er zu entblättern ſucht, den er als hochmüthig und aufgeblaſen zu ſchildern ſtrebt; wie er denn eben da, wo er ihn in ſeiner Ehrenpforte einführt und — auch doppelſinnig — der „nie zu hoch getriebenen Lobſprüche“ gedenkt, die er in verſchiedenen Schriften ihm gezollt, mit hämiſchem Seitenblicke von ihm ſagt: „man hat mir im Vertrauen melden wollen, es trachte dieſer weltberühmte Mann ſo fleißig nach der Auflöſung eines gewiſſen canonis clausi, der ſich anfänget: Frangit Deus omne superbum — der Herr zerbricht alles Übermüthige — daß er alles Andere darüber aus den Augen ſetzet.“ Händel, ſeine Gabe als göttliche Gnade rühmend, verfocht deren Früchte als unvergängliche mit Ernſt und Kraft; nicht nach Zeugniſſen ſeiner Freunde und Gönner über ſein Wohlverhalten wollte er gerichtet ſeyn, ſondern nach dem Geiſte, der durch ſeine Werke von ihm zeuge, und wie er es der Gegenwart gethan, auch der Folgezeit gegenüber nicht verſtummen werde!

Wir ſtehen hier am Schluſſe dieſes unſeres Abſchnittes von dem Einfluſſe des deutſchen Singſpieles auf Gemeine- und Kunſtgeſang in der evangeliſchen Kirche. Auf Beide hatte es mächtig eingewirkt in den erſten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts; zunächſt auf jenen, mittelbar begünſtigt durch eine damals die evangeliſche Kirche erneuende, weit verbreitete Erweckung; dieſen hatte es dann allgemach gänzlich umgeſtaltet und gegen die Mitte des Jahrhunderts ein ſo bedeutendes Übergewicht ihm erworben, daß jener dadurch gefährdet, das Band, das Beide zuvor bedeutſam verknüpft hatte, wenn nicht gelöſt, doch auf erhebliche Weiſe gelockert erſchien. Und kam nun dazu, daß ein Kunſtrichter, auf den Alles damals horchte, der herrſchenden Anſicht ſein Wort leihend, geradehin ausſprach, daß der Gemeinegeſang nur ein Erlaubtes, um der Schwachen und Unwiſſenden willen Geduldetes ſei; daß, auf Zeugniſſe der heiligen Schrift ſich ſtützend, er den Kunſtgeſang als das allein von Gott Gebotene pries und nicht anſtand zu behaupten, daß, je theatraliſcher, er ſeinem Ziele um ſo näher ſtehe, die göttlichen Vorſchriften dann erſt wahrhaft erfülle; ſo darf uns nicht befremden, wenn in dem Zeitraume von etwa 1728 bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus unter den hervorragenden Tonmeiſtern, denen ſeit dem vorangehenden Jahrhunderte der Gemeinegeſang heimgefallen war, bis auf Einen, Keiner ihm ſeine Gabe gewidmet hat, dasjenige aber, was dieſer, der größeſte der deutſch-evangeliſchen Kirche, für ihn gethan, ſeiner Beſtimmung ſo wenig entſpricht. Erſt nach der Mitte des Jahrhunderts wußte ein edler Dichter noch einmal einen Kreis geiſtlicher Sänger um ſich zu verſammeln, die aus freiem Antriebe, ohne ſeine Aufforderung, ſich um ihn ſchaarten; das letzte Bei-

*) Vergl. hier auch den folgenden dritten Abſchnitt.

ſpiel dieſer Art, das die Geſchichte des evangeliſchen Kirchengeſanges uns gewährt und mit dem wir eben deshalb auch unſere geſammte Darſtellung deſſelben ſchließen werden.

Aus dem Geſagten folgt unmittelbar, daß wir in dem erwähnten Zeitraume faſt ausſchließend über den Kunſtgeſang in der evangeliſchen Kirche werden zu berichten haben, von dem Gemeinegeſange aber nur in doppelter Beziehung uns zu handeln bleiben wird. Einmal, ſofern jener große Tonmeiſter, deſſen wir gedachten — Johann Sebaſtian Bach — ihm ſeine Thätigkeit weihte; ſodann, wiefern jener Dichter ſpäterer Zeit — Chriſtian Fürchtegott Gellert — durch ſeine weithin dringenden geiſtlichen Lieder, deren nicht wenige in bisher ungebräuchlichen Strophen gedichtet waren, die Veranlaſſung zu einer letzten Nachblüthe deſſelben wurde. Beiden Beziehungen räumen wir ein eigenes, zweites Buch dieſes letzten Theiles unſerer Darſtellung ein, das ſich, ſeinem Inhalte zufolge, von dem erſten auf ungezwungene Weiſe ſondert, und deſſen größere Hälfte Johann Sebaſtian Bach einnehmen wird; ſchon deshalb, weil mit dem Berichte über ſeine Thätigkeit als geiſtlichen Sängers nothwendig auch der über ſein ſchöpferiſches Wirken für den Kunſtgeſang in der evangeliſchen Kirche ſich verbinden muß, um das Bild eines ſo außerordentlichen Mannes in eine vollſtändige, zuſammenhängende Darſtellung zu faſſen.

Ehe wir nun, zum Schluſſe des gegenwärtigen erſten Buches, auf die Werke der zuvor bereits vorübergeführten vier Meiſter und ihrer, in gleichem Sinn mit ihnen wirkenden Zeitgenoſſen näher eingehen, bleibt uns Eines in dem folgenden Abſchnitte zuvor noch näher zu betrachten. Wir ſind gegenwärtig zu dem Zeitpunkte gelangt, wo aus dem geiſtlichen Kunſtgeſange durch Einwirkung des muſikaliſchen Drama die letzte Spur kirchlicher Tonart verſchwunden und die Herrſchaft unſerer modernen Tonarten auf beiden Gebieten entſchieden war. Auf dieſen und ihrer Bedeutung beruhen nunmehr alle jene Werke, deren nähere Betrachtung wir unternehmen; nur Bach allein gewährt lebendige, bedeutſame Anklänge älterer Zeit auch hierin, wovon an ſeinem Orte zu handeln ſeyn wird. Mit voller Berechtigung gebührt demnach dem folgenden dritten Abſchnitte dieſes erſten Buches die Stelle, die wir eben hier ihm einräumen.

Dritter Abſchnitt.

Die Tonarten der neueren Tonkunſt und ihre Bedeutung.

Mit dem Beginne des achtzehnten Jahrhunderts finden wir uns eingetreten in einen Zeitraum, wo nur in wenigen einzelnen Meiſtern noch eine Erinnerung fortlebt an die Anſchauung des Tonreiches, die in ihren Vorgängern waltete. Der Mehrzahl iſt davon nur das todte Wort einer ungenügenden Lehre zurückgeblieben, die in keinem wirkſamen Zuſammenhange mehr ſteht mit der Kunſtübung. Dagegen hat dieſen ſpäteren Meiſtern ein neues Gebiet des Wirkens und Schaffens ſich erſchloſ-

ſen, ein freieres, weiteres nach ihrer Überzeugung, auf dem ſie rüſtig walten und von wo aus das Treiben und Bilden ihrer Vorwelt ihnen als ein enges und beſchränktes erſcheint. Die Grundanſchauung der älteren Meiſter geiſtlicher Tonkunſt beruhte auf den Kirchentonarten; die Heimath der Bildungen ihrer Nachfolger im achtzehnten Jahrhundert waren die diatoniſch-chromatiſchen Tonarten, wie ſie auch noch in der Tonkunſt unſerer Tage vorwalten.

Mit ihnen und ihrem weſentlichen Gepräge wollen wir nun gegenwärtig uns beſchäftigen, für dieſen Zweck aber zuvor mit wenigen Worten uns dasjenige zurückrufen, was wir früher als das Auszeichnende jener alten, kirchlichen gefunden.

Die Kirchentonarten fanden wir gegründet auf die diatoniſche Leiter als ein Gegebenes und auf die verſchiedene Folge der darin befaßten Tonverhältniſſe, welche durch Veränderung ihres Anfangspunktes entſteht. Aus dieſer veränderten Folge ergaben ſich unmittelbar auch wechſelnde Verhältniſſe jeder einzelnen Stufe der Leiter zu ihrem Grundtone; dadurch wurden für jede, aus ſolchen Verſetzungen entſtehende Tonart beſondere Ausweichungen bedingt, die den Kreis der Verwandtſchaften aller Tonarten geſtalteten. Dieſe Verwandtſchaften wurden auf eigenthümliche Weiſe durch die Reihe der natürlichen harmoniſchen Tonfolge uns vorgebildet.

Weſentlich verſchiedene Folge der Tonverhältniſſe innerhalb des Umfangs jeder Tonart begründete hienach das Gepräge derſelben in älterer Zeit; aus dieſer Folge ging auch das Geſetz für die harmoniſche Entfaltung einer jeden nothwendig hervor, durch welche ihr Weſen in ſeiner ganzen Fülle ſich erſchloß. Durch dieſe Entfaltung wurde eine Reihe von Hülfstönen bedingt, deren urſprünglich nur vier waren (cis, es, fis, gis); denn b war ſchon durch diejenige Tonleiter gegeben, die man damals die weiche nannte, als ein derſelben eigenthümlicher, nicht ein Hülfston. Orgeln und Claviere jener Zeit, als Inſtrumente von ſtehend vorbereiteten Tönen, der Einwirkung dieſer Hülfstöne in beſtimmten Verhältniſſen bedürfend; die Lautentabulatur, deren Schriftzeichen nicht Töne, ſondern Griffe auf vorliegenden Saiten bezeichnen, alſo, von der Notenſchrift jener Tage abweichend, die Anwendung von Hülfstönen jedesmal beſtimmt durch Angabe des Griffes vorſchreiben, zeigen uns mit Sicherheit, in welchem Sinne man ſie gebraucht habe. Dadurch wird uns beſtätigt, was die trefflichſten Werke jener älteren Zeit uns künden, und wir ſehen uns befähigt, den völlig abgeſchloſſen vor uns da liegenden Kreis älterer Kunſtübung nach erprobten Kennzeichen zu deuten: dem Vorherrſchen beſtimmter Tonverhältniſſe und darauf gegründeten, jeder Tonart eigenthümlichen Ausweichungen und Anklängen; Kennzeichen, durch welche das ſonſt nur ſchwankende Gefühl ſicher geleitet wird.

Es iſt außer Zweifel, daß jenes ältere Tonſyſtem, auf die entwickelte Weiſe aus einem lebendigen Mittelpunkte frommen Gefühls organiſch erwachſen, doch der Beweglichkeit und Geſchmeidigkeit unſers neueren entbehrte. Aber wir dürfen mit Wahrheit behaupten: wohl einer jeden Zeit, deren Kunſt nur die Frucht eines tiefen inneren Dranges der Seele iſt, der durch ſie Geſtalt und Weſen gewinnt! Wie ein ſolcher die Schranken ſeiner Bildungen vermöge innerer Nothwendigkeit ſelber ſetzt, eine geſtaltende, nicht beengende, hemmende Begränzung, ſo darf auch keine ſpätere Zeit, wenn ihr eine weitere Schranke und feinere Beweglichkeit vergönnt iſt, ſelbſtgefällig über eine ſolche frühere ſich erheben und ihrer vorgeblichen Armuth ſpotten; es müßte denn das unruhige, ſchrankenloſe Wollen, dem der gewonnene Reichthum von Kunſtmitteln kaum genügt, den Vorzug verdienen vor jenem

ruhigen, in ſeiner Beſchränkung gediegenen Streben, dem jedes Darſtellungsmittel den Sieg des Geiſtes über den rohen Stoff kündet und ſo als ein lebendiges ſich bewährt.

Nun treten wir, um weniges ſpäter als ein Jahrhundert nach der Entwickelung jener früheren Blüthe der Tonkunſt, wie der Ausgang des 16ten Jahrhunderts ſie uns zeigt, in eine Zeit ein, die auf kirchlichem Gebiete uns Meiſterwerke entgegenbringt, deren Richtung eine kräftige, durchhin ſichere und beſtimmte genannt werden darf und ſehen dieſe Zeit von einer völlig anderen Anſicht der Tonwelt geleitet, als die frühere; wir finden ſie in dem Bewußtſeyn größeren Reichthums, ihre dürftige Vorzeit — ſo erſcheint ſie ihnen — mit herbem Spotte verfolgend. Eine jede dieſer Zeiten darf eine kirchlich fromme, ja, die ältere ſelbſt vorzugsweiſe eine begeiſterte genannt werden; wie nun kam es, daß der ſpäteren nicht allein ungenügend, ſondern ſelbſt als Gegenſtand des Hohnes erſcheinen konnte, was ihren Vorgängern lebendiges Werkzeug geweſen war, den innerſten Drang ihrer Seele zu künden? Doch wohl deshalb nur, weil die Richtung der Frömmigkeit in beiden Zeiten eine verſchiedene war. In jener älteren, einem tiefbewegten, oft unſicheren, wenn auch glanzvollen Leben gegenüber, ſuchte das Gemüth in der Kirche heilige Stille und Ruhe; in der neueren, nachdem aus langer Ermattung durch blutige, vergebliche, aufreibende Kämpfe endlich ein wohlbegründetes, ehrbar bürgerlich geſichertes Leben hervorgegangen, ſehnte es ſich nach Aufſchwung, nach Erhebung, Erhöhung aller Kräfte. Jene ruhig fromme Stimmung des Gemüthes war dem bewegten Leben ein ſicherer Ankergrund; jene fromme Erhebung dem ruhig dahingleitenden, in beginnender Geneſung wieder aufſtrebenden eine wohlthätige, heilſame Aufregung. Wie die kirchliche Tonkunſt in ihren älteren Tonarten lebendige Grundformen gefunden für die Löſung ihrer Aufgaben, haben wir früher gezeigt; die Darſtellung, wie die neuen Tonarten auf eben ſo genügende Weiſe es jener ſpäteren Zeit geworden, haben wir jetzt zu unternehmen.

Es iſt nicht zu leugnen, daß frühe, bereits im 16ten Jahrhunderte, um die Zeit des entſchiedenen Vorwaltens der kirchlichen Richtung in der Tonkunſt auch ſchon das Streben vorhanden war, in den Tönen Organe für den Ausdruck heftiger und leidenſchaftlicher Bewegungen zu finden. Bewußter, entſchiedener trat es gegen das Ende des Jahrhunderts mit dem Entſtehen des muſikaliſchen Drama hervor, wo man der menſchlichen Rede ihre Betonungen bei lebhaft erregtem Affekte abzulauſchen und ſie in Töne zu überſetzen ſtrebte. Man bedurfte dazu eines reicheren Vorraths von Tonverhältniſſen als bisher im Gebrauche geweſen, und ſo wurde man aufmerkſamer auf die, in der gewöhnlichen Notenſchrift nicht einmal überall bezeichneten Hülfstöne. Hatte man früher durch ſie nur beſtimmte diatoniſche Verhältniſſe an ſolchen Stellen der Leiter darzuſtellen geſucht, an denen eben dieſe ſonſt nicht zu finden waren, und ihre Anwendung durch reichere, melodiſch-harmoniſche Entfaltung der diatoniſchen Leiter allein bedingt und gerechtfertigt: ſo fand man jetzt, dieſe Hülfstöne mit den urſprünglichen Tönen dieſer Leiter in eine Reihe zuſammenſtellend und mit jeder Stufe derſelben vergleichend, daß durch ſie auch Verknüpfungen gewährt würden, welche, dem Diatoniſchen fremd, in Erweiterung und Verengung urſprünglich diatoniſcher Tonverhältniſſe aber höchſt geſchickt ſeien, eben jene Hebungen und Senkungen einer affektvollen Rede wirkſam nachzubilden. Daß man auf jeder Tonſtufe, in jeder Tonhöhe die Möglichkeit gewährt finden wollte, ſolche Verhältniſſe zu geſtalten, damit eine jede, auch die feinere Steigerung des Affekts, ein angemeſſenes Darſtellungsmittel finde, lag in der Natur der Sache. Hatten doch früher ſchon ſelbſt kirchliche Tonkünſtler

geſtrebt (wie wir es an vielen Beiſpielen zu zeigen bemüht waren), Beziehungen beſtimmter Tonarten an unerwarteter Stelle anklingen zu laſſen und dadurch die Nothwendigkeit neuer Hülfstöne herbeigeführt. Die Sänger freilich, ſofern ſie ohne Beihülfe eines Inſtruments kirchliche Werke aufführten, fanden ſich leicht im Stande, an jeder Stelle die ihnen vorgeſchriebenen, überall nur diatoniſchen Verhältniſſe zu treffen, wie ihnen denn überhaupt zweifellos gewährt war, eine jede der früheren Tonarten in ihren weſentlich verſchiedenen Verhältniſſen auf jeder möglichen Tonhöhe darzuſtellen. Nur der Organiſt oder vielleicht auch Clavierſpieler, überhaupt ein Begleiter auf Inſtrumenten mit ſtehend vorbereiteten unbeweglichen Tonverhältniſſen, mußte ein jedes neue ſich erſt ſchaffen und einordnen, um mit den Sängern fortgehen zu können. Mit der größeren, allgemeineren Ausbildung der neuen Richtung aber wuchs auch das Bedürfniß mannichfacher Begleitung der Stimmen für Wechſel und Steigerung des Ausdrucks, ſo wie ſich die Nothwendigkeit ergab, alle begleitenden Inſtrumente durch ein ſolches zuſammenzuhalten, auf welchem eine volle Harmonie dargeſtellt werden konnte. Daher denn mit dieſem Zeitpunkte auch größere Aufmerkſamkeit auf richtige Anordnung der feſtſtehenden, unbeweglichen Tonverhältniſſe auf ſolchen Inſtrumenten gewendet wird.

Daß ſelbſt die einfache, nach dem ſogenannten *ſyntoniſchen* Syſtem geordnete Leiter einer Temperatur (Tonausgleichung) bedürfe, wenn ſie harmoniſch brauchbar ſeyn ſoll; daß dieſe Ausgleichung durch die um ein Komma zu kleine Terz d-f, und Quinte d-a bedingt werde; daß ſie ſchon in früherer Zeit um ſo mehr unerlaßlich geweſen, als jener Mangel die *doriſche*, und mittelbar die ihr verwandte *mixolydiſche* Tonart, zwei als vorzüglich kirchliche in Ehren gehaltene, am drückendſten getroffen, und ſie unausführbar gemacht haben würde, haben wir früher gezeigt. Daß die Einordnung von Hülfstönen den Umfang dieſer Tonausgleichung erweitern mußte, folgt von ſelbſt; daß wir aber jene Hülfstöne, ſowohl unter ſich, als im Verhältniſſe zu den urſprünglichen diatoniſchen Gliedern, nicht *durchhin*, ſondern in einer *beſtimmten Beſchränkung* ausgeglichen finden, läßt uns mit Sicherheit auf einen geordneten, in einer eigenthümlichen Anſchauung der Tonwelt begründeten Gebrauch derſelben ſchließen. So bedurfte die ältere Zeit des Tones cis, um für die doriſche Tonart den Unterhalbton, für den äoliſchen Schluß die große Terz zu gewinnen; ihn dagegen mit gis, als ſeiner Oberquinte, einzuſtimmen, fand ſie keine Veranlaſſung. Es war ihr nothwendig als reine Unterquinte von b, als kleine Oberterz von c: einer ferneren Ausgleichung bedurfte ſie nicht für den Kreis ihrer Modulationen. Die Töne fis und gis dienten dem Mixolydiſchen und Äoliſchen als zufällige Unterhalbtöne, dem doriſchen, dem phrygiſchen Grundtone als große Terzen; jede andere Beziehung war ihnen fremd. Dieſer *geſchloſſene Kreis* von Haupt- und Hülfstönen erſchien der früheren Zeit als ſo naturgemäß und unantaſtbar, daß, als in der kirchlichen Tonkunſt, wenn auch immer noch im Sinne einer, freilich reicheren, Entfaltung des diatoniſchen Syſtems, neue Hülfstöne angewendet wurden, ſie dieſe, unter ganz bedingter Einſtimmung, zwiſchen die bisherigen einſchaltete, nicht aber eine Ausgleichung in dem Sinne verſuchte, daß einer der urſprünglichen Hülfstöne nunmehr in mehrfacher Beziehung brauchbar geworden wäre. Einzelne Andeutungen von einer ſolchen allgemeinen Tonausgleichung finden wir freilich ſchon bei Michael Prätorius, doch bezweckt er damit nur die leichtere Verſetzung beſtimmter Tonarten jener Zeit auf andere Stufen, ohne ſonſt an eine Neuerung zu denken.

Durch die neue, ſich allgemach immer weiter und kräftiger ausbreitende Richtung in der

Tonkunſt mußte ſich der Sinn für die Eigenthümlichkeit der älteren immer mehr verlieren. Und in der That: ſeit der Mitte des 17ten Jahrhunderts wird kaum ein Werk von einiger Bedeutung genannt werden können, in welchem die älteren kirchlichen Tonarten noch als Grundformen weſentlich hervorträten; es müßten denn ſolche Hervorbringungen ſeyn, die als Schulübungen und Muſterſtücke gefertigt, kaum zur Kunſt gerechnet werden dürfen, zumahl in ihnen die Regel als beengende Schranke, nicht mehr als Beſtätigung innerer, lebendiger Anſchauung, als hülfreiche Befähigung zu wirkſamem Bilden erſcheint. Dennoch muß es befremden, bis gegen das Ende des Jahrhunderts nicht allein die alte, an ſich ſchon der Kunſtübung nicht übereinſtimmende Glareaniſche Lehre von zwölf griechiſchen Tonarten vorgetragen zu hören, ſondern auf Orgeln und Klavieren noch keinen weſentlichen Fortſchritt zu allgemeiner Tonausgleichung zu finden. Wolfgang Caspar Printz, deſſen Phrynis Mitylenaeus oder Satyriſcher Componiſt, ſeiner eignen Verſicherung nach, zuerſt in den Jahren 1676 bis 1679 erſchien, (von welchem Werke jedoch dem Verfaſſer dieſer Blätter nur die 1696 zu Dreßden und Leipzig erſchienene Ausgabe zugänglich geweſen iſt), läßt im 10ten Capitel des erſten Theiles noch das Äoliſche, Joniſche, Doriſche, Phrygiſche, Lydiſche, Mixolydiſche mit ihren Nebentönen als Grundformen auftreten, wobei er ſelbſt der eigenthümlichen Modulationen des Phrygiſchen und Mixolydiſchen nicht vergißt. Ihre Verſetzung geſtattet er um eine Quinte, Quarte, und einen ganzen Ton tiefer; zur Noth auch „einen ganzen Ton und eine kleine Terz über ſich.“ Um dieſe Verſetzungen auszuführen, ſchreibt er vor, daß der Ton es auf den Orgeln gebrochen ſeyn müſſe, um als große Terz von h, als kleine von c gebraucht zu werden; eben ſo gis und b, um in ähnlichem Verhältniſſe zu e und f, zu g und fis zu dienen. Nach dieſen Vorausſetzungen lehrt er nun im 7ten Capitel des 3ten Theiles die Temperatur bei Stimmung der Orgel anwenden, bei welcher jedoch kein Ton zu doppeltem Gebrauche ausgeglichen wird, ſondern die vorgenannten 3 oberen Taſten gis, b, es gebrochen ſind und hienach bedingt eingeſtimmt werden. Es kann nicht fehlen, daß er dieſen Anſichten zufolge dem übermäßigen Transponiren (mit dem nur ungelehrte Muſikanten ſich etwas wiſſen könnten) Grenzen geſetzt wiſſen will. „Weil unſer Clavier (ſagt er) die dazu erforderlichen Töne nicht hat, müſſen wir alsdann die nächſten dafür greifen, die doch alle mit einander eine diesin enharmonicam entweder zu hoch oder zu niedrig ſtehen, und werden alſo anſtatt der semitonia majora, minora gebraucht, welches, was das im Claviere für eine unangenehme Harmonie giebt (ſo einem Geheule nicht unähnlich), kann ein jeder hören, der auch gleich die Urſache nicht weiß, woher ſolches komme.“ Um dieſen Übelſtand zu beſeitigen, habe man zwar durch Theilung der Taſten es und gis die Töne dis und as eingeſchaltet; man habe aber mit beiden Taſten ſchon ſolche Mühe gehabt, könne ſie ſelten gemacht, dann auch kaum rein erhalten; wie ſolle es werden, wenn man die Einſchaltungen noch weiter ausdehnen wolle? Bei ſo großen Schwierigkeiten ſei es am gerathenſten, von übermäßigem Transponiren abzuſtehen. Die Tonkünſtler verdürben dadurch ihre beſten Werke, und machten ſie dem Zuhörer zuwider, da ſie ſonſt in ihrer rechten Tonart muſicirt, und ohne zu großes Hinüberſchweifen in die chromatiſchen und enharmoniſchen Töne recht gut und anmuthig ſeyn würden. In dem folgenden 8ten Capitel wird dann etwas wie allgemeine Tonausgleichung zur Sprache gebracht: eine Zuſammenſchmelzung des Diatoniſchen, Chromatiſchen, Enharmoniſchen, ohne jedoch die Zahl der urſprünglichen Haupt- und Hülfstöne zu vermehren. Es iſt aber mit dieſem Vorſchlage unſerem Verfaſſer keineswegs Ernſt; denn nicht allein wird er von einer Perſon ſeines muſikaliſch-ſatyriſchen Romans vorgebracht, die uns durchgän-

gig einen albernen, aufgeblaſenen Muſikanten darſtellt, ſondern auch auf die ungeſchickteſte Weiſe. Das ſyntoniſche Syſtem nämlich ſolle die unveränderte Grundlage bilden, die halben Töne aber müſſe man in arithmetiſcher Proportion einſchalten; ſo daß z. B. zwiſchen c und d in dem Verhältniſſe von 360 : 320 cis in dem Verhältniſſe von 340 hineinträte. So, meint der Erfinder, Charis, kämen alle Wölfe (nicht einſtimmende Verhältniſſe) aus dem Klaviere. Es wird ihm indeß ohne Mühe gezeigt, daß, da ſchon das ſyntoniſche Syſtem, um harmoniſch brauchbar zu werden, einer Temperatur bedürfe, und in ſeiner urſprünglichen Geſtalt nur 5 reine Dreiklänge gewähre, auch die vorgeſchlagenen Einſchaltungen nirgend die gewünſchten Verhältniſſe ergeben könnten; daß hienach „dieſes genus wider die Vernunft ſei, weil die allerwenigſten Intervalla ihre legitimas proportiones haben, und wider das Gehör, weil ſelbiges dergleichen Diſſonantien, als in dieſem genere vorkommen, nicht vertragen kann.“ — Charis geſteht ſpäter, er habe kein einziges Inſtrument gehört, das nach ſeinen Vorſchlägen eingezogen und geſtimmt geweſen wäre; doch ſtellt er die Behauptung auf: durch dieſe neue Temperatur könnten auch cis-f, lis-b und dergleichen falſche Quarten als große Terzen gebraucht werden. Darauf antwortet ihm einer der Mitredenden, Euklides: „Das muß fürwahr eine wunderbare Temperatur ſeyn, welche ſchwarz weiß, und weiß ſchwarz macht; ich will ſagen, daß ſie macht, daß Conſonanzen Diſſonanzen, und Diſſonanzen Conſonanzen ſeien, und ſo den erſten Grundſatz aufhebt, daß es unmöglich ſei, von einem Gegenſtande zugleich daſſelbe zu behaupten und zu läugnen.“

Es iſt auffallend, zu einer Zeit, wo die Grenzen der urſprünglichen Entwicklung des diatoniſchen Syſtems ſelbſt ſchon durch die harmoniſche Entfaltung der Kirchentöne überſchritten waren; wo ferner dieſe Tonarten in der Kunſtübung bereits aufgehört hatten, lebendige Grundformen zu ſeyn, wo vielmehr das Bedürfniß allgemeiner Tonausgleichung zu größerer Beweglichkeit und Geſchmeidigkeit der Fortſchreitung auf allen Tonſtufen durchhin laut geworden war, eine vollkommnere Temperatur nicht allein als unlösbare, ſondern ſelbſt widerſinnige Aufgabe dargeſtellt zu ſehen. Aber zweifeln dürfen wir, ob die Anſicht unſeres Verfaſſers, ſo gewichtig auch deſſen Stimme in ſeiner Zeit ſeyn mochte, damals die allgemeine geweſen ſei! Ja, wenn wir die Tonwerke ſeiner beliebteſten Zeitgenoſſen betrachten und deren Streben (ohne alle Rückſicht auf die älteren Grundformen), durch oft von ihnen gewählte, der früheren begleiteten Muſik unzugängliche Tonſtufen eine beſondere Wirkung hervorzubringen; wenn wir ſeine Klagen über dieſes Transpoſitions-Unweſen vernehmen, und ſelbſt durch ſeine theilweiſe gerechten Vorwürfe, ſeinen treffenden Spott, doch die Unzulänglichkeit der damaligen Orgeln und Klaviere gewahr werden, und die freilich eben ſo unzulänglichen Mittel, derſelben abzuhelfen; ſo dient uns dieſe Stelle ſeines Werkes eben ſo ſehr zu einem beſtätigenden Zeugniſſe für die Richtung der Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen, als ſie unſer Befremden erregt, wie es geſchehen können, daß dieſe bei einem ſo deutlich ausgeſprochenen, ſo weit vorgeſchrittenen Streben doch der Mittel noch ſo wenig mächtig geworden, um ſicher zu dem gewünſchten Ziele zu gelangen; da uns doch der Beſitz dieſer Mittel, in welchem wir uns längſt befinden, ſo zur andern Natur geworden iſt, daß wir weder unſere Muſik, noch überhaupt eine erwähnenswerthe Übung dieſer Kunſt ohne denſelben zu denken vermögen. Dieſe auffallende Erſcheinung dürfte durch folgende Thatſachen genügend zu erklären ſeyn.

Die neuere Tonkunſt hatte von den Griechen ihr Lehrgebäude entlehnt, hatte ihre Kirchentöne mit den Namen griechiſcher Tonarten bezeichnet, ja, dieſen Namen zufolge auch wohl ohne weitere Prüfung von ihnen ausgeſagt, was alte Schriftſteller von Gewicht, wenn auch nicht eben Tonlehrer,

den ihrigen nachgerühmt hatten. Der Widerſpruch der in ganz neuem Sinne ſich entwickelnden Kunſtübung, und der, einer früheren, in völlig anderer Richtung gebildeten Zeit angehörenden Kunſtlehre mußte, je weiter, je reicher die der neuen Zeit weſentlich angehörende harmoniſche Entfaltung vorſchritt, um ſo deutlicher werden. Aber ſchon ſeit Glarean ſchalt man lieber das bedeutſam und zeitgemäß ſich Entwickelnde eine unberufene, unberechtigte Neuerung, als daß man hätte erkennen ſollen, nur aus der Mitte der verjüngten Kunſt vermöge auf lebendige Weiſe eine völlig genügende Lehre ſich zu bilden. Ja, bei der mit vermehrter Kenntniß immer wachſenden Vorliebe für das klaſſiſche Alterthum hing man ſo feſt an dem Glauben unbedingter Muſterhaftigkeit der Alten, daß, als eine ganz neue Richtung, und in ihr die Grundlage der Tonkunſt unſerer Tage ſich zu bilden begann, dieſe theils wirklich auf das Streben gegründet war, das goldene, längſt verſchwundene Zeitalter griechiſcher Muſik zurückzuführen, theils durch Berufung auf die Alten gegen jeden Angriff ſich kräftigſt zu ſchützen meinte. Die Kunſtübung der kirchlichen Tonmeiſter des 16ten Jahrhunderts hatte noch keineswegs in einer entſprechenden Tonlehre ſich völlig bewußt werden können, nach welchen Grundſätzen ſie ſchaffe, da erſtand ſchon eine neue Bildungsweiſe, noch weniger durch die alte Tonlehre zu deuten, aber dennoch bemüht, die ihrige auf jenem alten, für unfehlbar gehaltenem Grunde aufzubauen. Nun mußten auch die modernen Tonarten, ſofern ſie nur in Tonhöhe und Umfang, wenn auch freilich nicht in der Behandlung, und am wenigſten der Modulation, den bisher griechiſch benannten übereinſtimmten, noch für dieſelben gelten, ſo viel geringer auch ſtets ihr Anrecht auf dieſe ehrwürdigen Namen wurde. Der mit Rückſicht auf die Entfaltung dieſer Tonarten eingerichtete Inſtrumentenbau durfte keine Neuerung erleiden; wollte doch ſelbſt Kircher behaupten, daß man in den bei denſelben mangelhaft gebliebenen Tonverhältniſſen *mittelbar* das *enharmoniſche* Klanggeſchlecht der Alten noch beſitze, es durch ſie allein noch auf nachdrückliche Weiſe zu üben vermöge. So traten Lehre und Ausübung in immer ſchrofferen Gegenſatz. Zu läugnen iſt es keineswegs, daß, alles Eifers gelehrter Tonmeiſter ungeachtet, welche für die frühere Lehre, ohne ihres Veraltens und Abſterbens inne zu werden, in die Schranken traten, rein praktiſche Organiſten und Klavieriſten damals für Einſtimmung ihrer Inſtrumente nach zeitgemäßen Zwecken manches verſucht, auch wohl durch geübte Hand gefunden haben werden, ohne davon weder Rechenſchaft geben zu können, noch dazu angehalten worden zu ſeyn. Denn welcher (auch gelehrte) Hörer würde mit ihnen wegen des bei Ausübung ihrer Kunſt glücklich Erreichten gerechtet haben? Dennoch ſcheute man ſich — ganz wie die frühere Zeit es gethan, welche Erhöhungen und Erniedrigungen bei ihren Tonarten ſich erlaubte, ohne ſie durch ihre Notenſchrift einzugeſtehen — an dem lange beſtehenden, höchſt unbequem gewordenen Gebäude der Lehre zu rütteln; denn, ſofern nicht eine heftige Aufregung ihn über alle Rückſichten hinweghebt, vermeidet der Menſch gern, das Vorhandene, durch lange Gewohnheit Geheiligte anzutaſten, wenn er nicht ſofort ein Beſſeres an deſſen Stelle ſetzen kann.

Der erſte, der, wenn gleich noch mit einiger Vorſicht, an den Widerſpruch der Lehre und Kunſtübung erinnert, und offen eingeſteht, daß eine neue Ordnung der Dinge eingetreten ſei, die man zur Richtſchnur nehmen müſſe, ſcheint *Andreas Werkmeiſter* geweſen zu ſeyn. Nur um wenige Jahre früher hatte Printz noch die alte Lehre von den Tonarten vorgetragen, und dieſe nach allgemeinen Kennzeichen geſchildert, als: lieblich, verliebt und etwas traurig; luſtig und aufmunternd; andächtig und temperirt; traurig, melancholiſch und leidmüthig; hart und heftig; ernſthaftig und luſtig,

doch ein wenig temperirt ꝛc., ohne den Grund dieſer ihrer Eigenſchaften in ihrer Gliederung nachzuweiſen, uns überlaſſend, dieſelben in dem Äoliſchen, Joniſchen, Doriſchen, Phrygiſchen, Lydiſchen und Mixolydiſchen, und ihren Nebentönen aufzuſuchen. Werkmeiſter dagegen, in ſeiner harmonologia musica (Leipzig und Frankfurt, 1702) läßt ſich folgendermaßen über die Tonarten aus: „Damit die Formalclauſeln recht mögen gebraucht und nicht das hundertſte in das tauſendſte möge geworfen werden, ſo hat man die modos musicos erdacht, und jedem einen gewiſſen Umfang (ambitum), ſeine Ausweichung (repercussionem) und ſeinen Schluß (clausulam) zugeeignet, wodurch eine feine Ordnung in der Muſik iſt erhalten worden; und gewiß, wenn dieſe Ordnung nicht wäre, ſo wollte oft die Muſik in große Verwirrung gebracht und wenig äſtimiret werden. Wir wollen allhier nur etwas von den 12 modis handeln, weil unſere Choral-Lieder und auch unterweilen andere muſikaliſche Stücke darauf gerichtet werden; man könnte heutiges Tages wohl mit zween modis auskommen, allein um der Choral-Lieder wollen wir ein weniges von den 12 modis handeln ꝛc.“ Man ſieht, die Lehre gilt für eine veraltete, und nur die Ehrfurcht vor dem Kirchenliede hält ſie noch aufrecht. Sie erſcheint nur als eine heilſame Schranke, die man der Willkühr geſteckt habe; daß die ganze Erſcheinung, die uns durch ſie gedeutet werden ſoll, aus einer eigenthümlichen Anſchauung des Tonreiches ſich lebendig entwickelt habe, wird kaum mehr geahnt. Denn eigentlich ſind nur noch 2 modi vorhanden, (die harte und weiche Tonart) die auf verſchiedenen Stufen vorkommen. So wenig Werth hienach auf die alten Tonarten gelegt wird, ſo ungenügend dasjenige iſt, was zu Erklärung der beſonderen Ausweichungen und Schlußfälle einiger alten Kirchenlieder beigebracht wird, was wir an dieſer Stelle übergehen können, ſo überwiegend iſt die Neigung zu dem Kreislaufe durch jene beiden auf allen Stufen unverändert erſcheinenden Tonarten. Namentlich tritt in dieſem Werke die Überzeugung auf das beſtimmteſte hervor: eine allgemein ausgleichende Temperatur ſei die beſte, und die getheilte Taſtatur nur eine kärgliche Aushülfe. Die eingeſchalteten Töne, die man damals durch eine ſolche Theilung gewann, heißen hier subsemitonia, was, bei jetzt veränderter Bedeutung dieſes Ausdruckes, zum Verſtändniſſe der folgenden Stelle wohl zu merken iſt. „Es iſt nicht gleichviel (ſagt Werkmeiſter), daß man eine scalam ordne wie man wolle, und noch ſo viele subsemitonia in das Clavier hineinzimmere, als man wolle. Wenn zu dieſem genere diatonico die 5 ſogenannten semitonia, cis, dis (es), fis, gis, b in das Clavier geleget, welche auch noch Conſonantien auf dem andern Theile der Saite geben, und wohl temperiret werden, kann man wunderbare Dinge davon ſehen, und durch einen Circul gehen in Fortſetzung der Harmonie, welches aber die subsemitonia nur verhindern.“

Mit dieſen Behauptungen indeß begnügt ſich Werkmeiſter nicht; er giebt auch einen „kurzen Unterricht, wie man ein Clavier ſtimmen, und wohl temperiren könne“ in ſeinem Werklein: „Die nothwendigſten Anmerkungen und Regeln, wie der Generalbaß wohl könne traktiret werden.“ Er ſtellt darin als allgemeine Regel auf, die Quinten um ein weniges herunter, die großen Terzen um ein geringes herauf ſchweben zu laſſen, und ſein deutlich ausgeſprochener Zweck iſt der, Haupt- und Hülfstöne durchhin auszugleichen, und die Subſemitonia aus dem Klavier zu werfen. Zugeſtanden wird von ihm, daß z. E. gis zu dem c etwas ſcharf fallen werde; „wenn man aber das gis anſtatt as für den Dreiklang f as c zu gebrauchen gedenket (ſetzt er hinzu), kann es nicht anders ſeyn. Zu gis wird die Quinte dis geſtimmt, da denn das dis von dem gis ein klein wenig über ſich ſchweben

kann, damit es zu dem h als eine tertia major und zu dem g als tertia major erleidlich consoniret. Auf dieſes dis kann nun wieder die Quinta b geſtimmt werden, welches auch ein gar wenig über ſich ſchweben kann, damit das d als die dazu gehörige tertia erleidlich werde ꝛc.“

Wie bei dieſem Verfahren b (als zu dis eingeſtimmt) auch als ais brauchbar werde, eis (mit dem zu f als kleine Oberterz temperirten gis eingeſtimmt) auch als des, fis als ges ꝛc., iſt leicht zu erachten. Eben ſo geht aus demſelben deutlich hervor, daß der Verfaſſer zwar eine allgemeine Tonausgleichung, nicht aber eine gleichſchwebende Temperatur erſtrebe. Ja, in der ungleichen Schwebung ſetzt er die Eigenthümlichkeit der modernen Tonarten. „Warum (ſagt er an einem andern Orte*)) pflegen doch rechtſchaffene Musici die transpositiones (die Ausübung auf bisher ungewöhnlichen Tonſtufen) alſo zu lieben? wenn ſie nicht angenehme Veränderungen brächten, würde man wohl an keine Transpoſition gedenken; die veränderliche Annehmlichkeit beſtehet nun nicht allein in der Höhe und Tiefe der sonorum, ſondern die Differenz und Schwebung der consonantien und die Ungleichheit der tonorum und semitoniorum machen einer Harmonie eine ganz andere Natur. Wenn nun alle semitonia, toni, tertiae, quintae u. ſ. w. in einerlei Differenee und Schwebung beſtänden, ſo wollte man aus den transpositionibus wenig Beluſtigung haben.“ Am Schluſſe ſeiner Anweiſung endlich kömmt Werkmeiſter auf die Temperatur der älteren Meiſter. „Ich kann mich nicht genug verwundern (ſagt er), wenn man die alte Hypotheſe behaupten will, daß alle Quinten ¼ eines Comma im ganzen Clavier herunter ſchweben, und alle (große) Terzen rein ſeyn müßten; da ich doch in ihren Orgelwerken gefunden, daß die meiſten tertiae majores zu groß, und über ſich ſchweben, welches auch alſo ſeyn muß, und nicht anders ſich prakticiren läſſet ꝛc. Es findet ſich auch in den alten Werken nicht, daß die Quinten ¼ Comma, wie ſie angeben, ſchweben ſollten; es würde ſonſt wunderlich herauskommen, die letzte Quinta wollte den Hunden und Raben zu Theil werden. Über dieſes diſſoniren die Quinten, ſo ¼ Comma zu klein ſind, ſonderlich wenn ſie allein, ohne Zuthuung der Terzien angeſchlagen und ein wenig zu niedrig geſtimmt werden, ſo häßlich, daß man ſie kaum ertragen kann; kein geſundes Ohr wird ſolche lahme und faule Quinten wohl billigen.“

Nachdem der neueren Zeit die Unzulänglichkeit der bisherigen Lehre und der vorhandenen Kunſtmittel in ſolchem Maaße klar geworden war, mußte ihr Verhältniß zu ihrer Vorzeit auf eine von der früheren Anſicht völlig abweichende Weiſe in ihrer Überzeugung ſich feſtſtellen. Eine ganz neue Kunſtrichtung, eine von der früheren abweichende Anſchauung der Tonwelt, eine der alten widerſtrebende Sinnesweiſe hatte ſich gebildet. Die gefeierten Werke der Vorzeit konnten der Gegenwart nicht mehr zuſagen; ihre Beſchränkung auf einen engen Kreis beſtimmter Töne galt für rohes Ungeſchick; der feierliche Ernſt, die leidenſchaftloſe Reinheit der älteren unter ihnen, ließ Raſchheit, Feuer, Aufſchwung, ja wohl gar Gefühl vermiſſen; in den ſpäteren, der neuen Sinnesweiſe mehr genäherten glaubte man nur zu ſehr die niedere bereits überſtiegene Stufe der Kunſtübung zu erkennen. Dazu kam noch die Unvollkommenheit und Vieldeutigkeit der älteren Notenſchrift, der Mangel an Überſicht

*) Hypomnemata musica oder muſikal. Memorial, welches beſteht in kurzer Erinnerung deſſen, ſo bisher unter guten Freunden diskurseweiſe, inſonderheit von der Compoſition und Temperatur möchte vorgegangen ſeyn, zu eigner Nachricht und den Muſik Lernend- und Liebend-en zum Beſten aufgeſetzt. Quedlinburg 1697. Cap. XI. pag. 33 ff 37.

bei den in einzelnen Stimmen gedruckten früheren Werken, ihre durch die Fruchtbarkeit neuer Tonmeiſter längſt verdrängten Aufführungen; wie hätte man von ihnen eine lebendige Anſchauung zu gewinnen, wie hätte eine verwandte Saite des Innern durch ſie anzuklingen vermocht? wie hätte die nur bedingte Brauchbarkeit der leitenden Inſtrumente in nothwendigem Zuſammenhange mit der ganzen Kunſtanſchauung der früheren Zeit erſcheinen können, da dieſe der Gegenwart, die nur im Beſitze der ungenügenden, trocknen, veralteten Lehre geblieben, völlig untergegangen war? wie hätte man dieſer unerkannten, ungeliebten Vorzeit nur irgend zutrauen können, daß ſie gewußt, was ſie gewollt, da ſie nach glaubhaften Zeugniſſen nicht einmal ihre eigenen Regeln befolgt hatte? Und ſo mußte ſich denn das Endurtheil ergeben: die Werke der Alten ſind ſchaal und unſchmackhaft, ja, wollten wir ſie ausführen, wie ſie geſchrieben ſtehen, wir würden nur das Ohr mit ihnen martern. Die neue Zeit in ihrer Beweglichkeit, ihrem lebhafteren Ausdrucke, ihrem größeren Reichthum an Kunſtmitteln iſt über dieſe kindiſche ältere weit hinausgeſchritten, die nur als nothwendige, längſt überſtiegene niedere Stufe einen bedingten Werth hat. Die Gegenwart erſt hat erreicht, wonach die Vorzeit fruchtlos ſtrebte, ſich im Beſitz aller der Mittel geſetzt, deren Erwerb früheres Ungeſchick, unglaubliche Kurzſichtigkeit verſäumte und überſah. Bei einer ſo innigen Überzeugung von ihrem eigenen großen Werthe muß man es jener Zeit noch als Gerechtigkeit und Beſcheidenheit anrechnen, wenn ſie zugleich die Anſicht ausſprach, daß ſie ſelber von der Zukunft auf ähnliche Weiſe werde überflügelt werden.

Doch, wir wollen nun das Zeitalter, von dem wir reden, mit ſeinen eigenen Worten vernehmen. Da wir den Weg gezeigt haben, auf welchem ſein Urtheil ſich bildete, werden wir leicht zu ermeſſen vermögen, in wie weit wir ihm Glauben ſchenken dürfen, unter welchen Bedingungen ſeine Wortführer anders, als ſofern ſie uns die damalige Richtung der Kunſt offenbaren, für geſchichtliche Quellen gelten können.

Schon der Zeitfolge nach tritt uns hier zunächſt ein jüngerer Zeitgenoſſe Printzens und Werkmeiſters entgegen; ein Mann, als Tonſchöpfer längſt vergeſſen, als Stimme ſeiner Zeit und lebendiger Spiegel ihres Sinnes von dem bleibendſten Werthe; der erſte, ſoviel wir wiſſen, der mit keckem Muthe und dem beſten Humor die Hand anlegte, das morſche, veraltete Gebäude einer längſt verlebten Tonlehre vollends einzureißen; der die Anſprüche ſeiner Zeit auf eine ihr gemäßere geltend machte, und ſelbſt geſchäftig war, den Grund zu derſelben zu legen; der endlich den grämelnden, nicht aus lebendiger Liebe, ſondern aus gewohnheitsgemäßer Ehrfurcht Parthei nehmenden Verfechtern des Alten mit derbem Witze und geſunder Einſicht die Stirne bot, unverholen behauptend, daß die neue Zeit auf gerechter Wagſchaale mit der alten nicht nur gleich viel, daß ſie unendlich mehr wiege. Wir meinen Mattheſon, den wir in dieſen Blättern ſo eben erſt vernommen haben, und noch öfter vernehmen werden. Sein erſtes Werk, in welchem er, nach ſeiner eigenen Verſicherung, „mit Macht anfieng, musicam didacticam und theoreticam ſchriftlich zu treiben,“ erſchien zu Hamburg im Juni 1713 bei Benjamin Schillers Wittwe, unter dem Titel: „Das neu eröfnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein galant-homme einen vollkommnen Begriff von der Hohheit und Würde der edlen music erlangen, ſeinen gout danach formiren, die terminos technicos verſtehen, und geſchicklich von dieſer vortreflichen Wiſſenſchaft raisonniren möge“ ꝛc. Er tritt in dieſem Werke nicht ſowohl einem beſtimmten Gegner, als vielmehr der Kunſtübung und der Tonlehre der Vorzeit im Allgemeinen entgegen, und fand erſt vier Jahre ſpäter Veranlaſſung, ſeine Anſicht einem

Kämpfer für das Alte gegenüber näher zu begründen und zu vertheidigen. Für unſern gegenwärtigen Zweck iſt uns vornehmlich das 2te Capitel des 2ten Abſchnittes von dieſem Werke wichtig, in welchem er „von der muſikaliſchen Tohne Eigenſchaft und Würkung in Ausdrückung der Affekten" freilich etwas „cavallieriſch" handelt, da es ihm genügt, ſeine Meinung ohne weitere Begründung hinzuſtellen: „damit man ſich doch einigermaaßen (bei ſo viel verſchiedenen Anſichten darüber) helfen, und vielleicht, nach einer kurzen Anleitung, ſoviel dieſen Punkt betrift, weiter gehen, und von der Sache immer mehr und mehr Licht bekommen möge." Zwar bemerkt er dabei: das Geheimniß der eigenthümlichen Kraft der Tonarten ſtecke nicht in der großen oder kleinen Terz allein, wenn gleich einigermaaßen; denn nicht alle molle Tonarten ſeien traurig, nicht alle dure hegten eine luſtige Eigenſchaft. Auch mache das b, oder die Kreutze es nicht aus: eine pièce mit dem b bezeichnet klinge nicht unumgänglich weich und tendre, das Kreuz oder die Kreuze machten die Natur eines Stückes noch nicht hart, friſch und luſtig. Wodurch aber das Geheimniß ſich löſe, hat ihm nicht gefallen uns zu ſagen, wenn er auch die Löſung ſelbſt nach ſeiner Anſicht uns darlegt. Ihm zufolge giebt es 24 Tonarten; denn innerhalb jeder Octave beſitzen Orgeln und Klaviere zwölf Töne, deren jeder geſchickt iſt, Anfangspunkt einer Tonreihe von gleicher Gliederung zu werden, und jede dieſer Reihen kann, wie als Dur-, ſo als Mollton behandelt werden. Von dieſen 24 Tonarten zeigt jede einen beſonderen Charakter. Sechzehn davon, die er ihren Eigenſchaften nach beſchreibt, waren um ſeine Zeit beſonders beliebt und im Gebrauche. Unter dieſen nennt er acht noch beiläufig mit ihren altherkömmlichen Namen: das Doriſche, Äoliſche, Phrygiſche, Joniſche, Hypoioniſche, Lydiſche. Dieſes letzte erſcheint in ſeiner Verſetzung aus ſeinem gewöhnlichen Sitze, ſo wie auch das Doriſche und Joniſche neben ihrem gewöhnlichen Umfange auch in ihrer Verſetzung um eine Quarte aufwärts, und alſo doppelt verzeichnet ſind. Es iſt dabei aber nicht ſeine Abſicht, dieſe Tonarten vor den andern auszuzeichnen, ſondern nur zu zeigen, daß die alten Tonmeiſter dieſelben auch gekannt, wenn auch nur auf unvollkommne Weiſe geübt hätten; daß ihrer Unwiſſenheit jedoch doppelt ſo viele, und unter ihnen die trefflichſten und wirkſamſten unbekannt geblieben ſeien. Denn ſo lautet ſein Urtheil über die alte Tonkunſt: „Aus wirklich ernſtem Eifer vor unſere heutige ſchöne music kann ich mannichmal nicht umhin, wenn hie und da in Büchern ſich eine fantaſtiſche Klage erhebet, daß wir der Alten Music nun unter die verlorenen Dinge rechnen, dabei zu ſchreiben: Gott lob! Denn es kommt mir faſt für, als wenn ein theologus unter uns bedauern wollte, daß das Brandopfer des alten Teſtamentes nunmehro erloſchen ſey, oder daß in einer catholiſchen Bauerkirche von einem alten Marienbilde das Gold abgefallen. Leute, die ſo reden und ſchreiben, ſie mögen ſonſt ſo gelehrt ſeyn als ſie wollen, machen der Lauß eine Stelze und geben eine große Einfalt in dieſem Stücke ans Licht ꝛc. Man hat ein altes beſchimmeltes Münzſtück wohl werth zu achten, und ſich der alten Zeit dabei zu erinnern; aber man muß doch im Handel und Wandel die nunmehro übliche Münze gebrauchen, die gäng' und gebe iſt ꝛc. Mein Rath wäre: praesentibus utere rebus (bediene dich der gegenwärtigen Dinge)." — Ohne Zweifel geht dieſer Ausfall zunächſt die alt-griechiſche Tonkunſt an und ihre Anhänger; mittelbar jedoch iſt er auch gegen die angeblich aus ihr hinübergeretteten alten Tonarten gerichtet, mit denen nur Unvollkommenheit und Beſchränkung in die neue Tonkunſt eingebürgert worden, und welche nach der ſo viel beſſeren Erkenntniß der Neueren eingerichtet, nur um ſo trefflicher und wirkſamer ſeien. Den Alten habe es überhaupt an einer genauen Einſicht in das Weſen ihrer Tonarten gemangelt, davon zeugten ſchon die großen

Widerſprüche in Bezeichnung ihrer Eigenſchaften. So gelte Einigen das Doriſche für heilig, ernſthaft, Andern für kriegeriſch; das Phrygiſche Dieſen für andächtig, Jenen für wüthend und zum Schlagen reizend; das natürliche, unſchuldige Joniſche ſogar dem Apulejus für geil. Dieſen unbrauchbaren Bezeichnungen ſetzt unſer Verfaſſer nunmehr ſeine Schilderungen entgegen, die älteſten offenbar, die wir von unſeren jetzigen Tonarten beſitzen, und welche deshalb vergönnt ſeyn möge hier vollſtändig vorüberzuführen; zuſammendrängend, um Weitſchweifigkeit zu vermeiden, aber des Verfaſſers eigenthümliche Ausdrucksweiſe überall beibehaltend.

Mit D moll, das den Sitz des alten Doriſchen einnehme, macht er den Anfang. Es hat ihm etwas Devotes, Ruhiges, dabei auch etwas Großes, Angenehmes, Zufriedenes. In der Kirche könne es die Andacht, im gemeinen Leben die Gemüthsruhe befördern; auch etwas Ergötzliches könne man mit Succeß aus dieſem Tone ſetzen, nur müſſe es nicht ſonderlich hüpfend, ſondern fließend ſeyn.

G moll, das verſetzte Doriſche, iſt wohl der allerſchönſte Ton (fährt er dann fort), weil er nicht nur die dem Vorigen anhängende ziemliche Ernſthaftigkeit mit einer muntern Lieblichkeit vermiſchet, ſondern eine ungemeine Anmuth und Gefälligkeit mit ſich führet, dadurch er ſowohl zu zärtlichen als erquickenden, ſowohl zu ſehnenden als vergnügten, mit Kurzem, beides, zu mäßigen Klagen und temperirter Fröhlichkeit bequem und überaus ſleribel iſt.

A moll, das alte Äoliſche, gilt für klagend, ehrbar, gelaſſen, zum Schlafen einladend, aber gar nicht unangenehm dabei.

E moll, dem Phrygiſchen (heißt es weiter), kann wohl ſchwerlich was Luſtiges beigelegt werden, man mache es auch wie man wolle, weil er ſehr penſif, tiefdenkend, betrübt und traurig zu machen pfleget, doch ſo, daß man ſich noch dabei zu tröſten hoffet. Etwas Hurtiges mag wohl daraus geſetzet werden, aber das iſt darum nicht gleich luſtig.

C dur (Ionicus) hat eine ziemlich rude und freche Eigenſchaft, wird aber zu réjouissancen und wo man ſonſt der Freude ihren Lauf läſſet, nicht ungeſchickt ſeyn; demungeachtet kann ihn ein habiler Componiſt, wenn er inſonderheit die accompagnirenden Inſtrumenta wohl choisiret, zu gar was charmantes umtauffen, und füglich auch in tendren Fällen anbringen.

F dur (das verſetzte Joniſche) iſt capable die ſchönſten sentiments von der Welt zu exprimiren, es ſei nun Großmuth, Standhaftigkeit, Liebe, oder was ſonſt in dem Tugendregiſter oben anſtehet, und ſolches alles mit einer dermaßen natürlichen Art und unvergleichlicher facilité, daß gar kein Zwang dabei vonnöthen iſt. Ja, die Artigkeit und adresse dieſes Thons iſt nicht beſſer zu beſchreiben, als in Vergleichung mit einem hübſchen Menſchen, dem alles was er thut, es ſei ſo gering es immer wolle, perfect gut anſtehet, und der, wie die Frantzoſen reden, bonne grace hat.

Bis hieher belegt Mattheſon ſeine Beſchreibungen mit den Ausſprüchen geſchätzter Schriftſteller der alten und neuen Zeit: des Ariſtoteles, Athenäus, Lucian; des Glarean, Seth Calviſius, Pater Kircher ꝛc. Er folgt vielleicht unbewußt in der Reihe ſeiner Tonarten der Ordnung der alten Pſalmen-Intonationen, die man auch wohl vorzugsweiſe Kirchentöne zu nennen pflegte. Daher iſt es erklärlich, daß er nun zu D dur überſpringt, da zu ſeiner Zeit man die ſiebente jener Intonationen oft wohl in D mit Vorzeichnung eines Kreuzes darſtellte. D dur (fährt er fort) iſt von Natur etwas ſcharf und eigenſinnig, zum Lermen, luſtigen, kriegeriſchen und aufmunternden Sachen wohl am allerbequemſten, doch wird zugleich niemand in Abrede ſeyn, daß nicht auch dieſer harte Ton, wenn zumal

anſtatt der Clarine eine Flöte, und anſtatt der Pauke eine Violine dominiret, gar artige und fremde Anleitung zu delikaten Sachen geben könne.“ Hier aber verlaſſen jetzt den Verfaſſer die früheren und ſpäteren Gewährsmänner. Denn D dur als ſolches war der älteren Kunſtübung unbekannt, und es war nur auf zufällige Weiſe an dieſe Stelle ſeiner Beſchreibungen gerathen. Daher denn hier zuerſt wieder ein Ausfall auf die Alten. „Der gute Pater Kircher (ſagt er) hat dieſen Thon unter ſeine 12 nicht mit geſetzet, auch wird ſeiner inter modos graecos nicht gedacht, daraus man defectum musicae veteris unter andern zu erſehen hat.“

Nun gelangt der Verfaſſer zu dem achten Tone, dem letzten der kirchlichen (Intonationen), der ihm aber für hypoioniſch, nicht mirolydiſch gilt. „G dur (ſagt er), Hypoionicus, hat viel insinuantes und redendes in ſich, er brillirt auch nicht wenig, und iſt ſowohl zu ſerieuſen als munteren Dingen gar geſchickt. Kircher nennt ihn verliebt und wollüſtig (amorosum et voluptuosum), anderswo: Ehrbar und der Mäßigkeit Wächter (honestum et temperantiae custodem), Corvin ſagt von ihm: zu ſcherzhaften und verliebten Dingen ſei er geſchickt. Es ſcheint, als wenn vor dieſem luſtig und verliebt synonyma geweſen, und daß der Alten amour auff lauter Spaß hinausgelauffen; ſoviel aber iſt bewußt, daß heutiges Tages recht verliebt zu ſeyn, eine gar sérieuse affaire, und man eben nicht ſonderlich luſtig ſey, wenn man die Zärtlichkeit ſeiner Seelen auszudrücken ſuchet.“

Die Reihe der ganz modernen Tonarten, welche hier beginnt, geht von C moll quintenweis abwärts nach F moll, B dur, Dis (Es) dur; dann ſpringt der Verf. nach A dur und geht quintenweis aufwärts nach E dur, H und Fis moll, mit welcher Tonart er die von ihm ausführlich beſchriebenen ſchließt. Daß die älteren Tonmeiſter von dieſen — geſchweige denn von den nach der Taſtatur noch übrigen 8 Tönen — keinen Gebrauch gemacht, wird ihnen, wie wir nun ſehen werden, als grobes Ungeſchick und tiefſte Unwiſſenheit angerechnet.

C moll (beginnt der Verf. ſeine fernere Auseinanderſetzung) iſt ein überaus lieblicher, dabei auch triſter Thon; weil aber die erſte qualité gar ſehr bei ihm prävaliren will, und man auch des Süßen leicht überdrüßig werden kann, ſo iſt nicht übel gethan, wenn man dieſelbe durch ein etwas munteres oder ebenträchtiges mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet, ſonſt möchte Einer bei ſeiner Gelindigkeit leicht ſchläfferig werden. Soll es aber eine pièce ſeyn, die den Schlaf befördern muß, ſo kann man dieſe Remarque ſparen, und natürlicher Weiſe leicht zum Zwecke gelangen ꝛc. ꝛc.

Es wäre keine ſchlechte curiosité, zu erforſchen, ob crasso errore oder profundissima ignorantia dieſer ſo liebe Thon keine Stelle weder in modis authenticis, plagalibus, sive transpositis, noch auch in tonis ecclesiasticis oder Gregorianis meritiret habe? die antique Dummheit iſt faſt nicht zu begreifen, vielweniger zu excusiren.

F moll ſcheint eine gelinde und gelaſſene, wiewohl dabei tiefe und ſchwere, mit etwas Verzweifelung vergeſellſchaftete, tödliche Herzensangſt vorzuſtellen, und iſt über die Maaßen beweglich. Er drücket eine ſchwartze, hülfloſe Melancholie ſchön aus, und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verurſachen ꝛc. (Es weiſe mir doch einer ex antiquorum silentio, was dies für ein modus ſei, und welche Natur er habe?)

B dur (lydius transpositus) iſt im Gegentheil ſehr divertissant und prächtig, behält dabei gern etwas modeſtes und kann demnach zugleich für magnific und mignon paſſiren. Unter andern Qualitäten, die ihm Kircherus beileget, iſt dieſe nicht zu verwerfen: zu ſchweren Dingen erhebe er die

Seele (ad ardua animam elevans) ꝛc. Man mag es für eine Gnade halten, daß dieſer Thon noch unter die transponirten modos mit einſchleichen darf, denn ſonſt hätte der arme Schelm gar keinen Namen bekommen.

Dis (Es) dur hat viel pathetiſches an ſich, will mit nichts als ernſthaften und dabei plaintiven Sachen gern zu thun haben, iſt auch aller Üppigkeit gleichſam ſpinnefeind ꝛc. Hier ſtehet der Alten Verſtand ganz ſtille.

A dur greift ſehr an, ob er gleich brilliret, und iſt mehr zu klagenden und traurigen passionen als zu divertissements geneigt, inſonderheit ſchicket er ſich ſehr gut zu Violen Sachen ꝛc. Kircher gedenkt ſeiner nicht.

E dur drücket eine verzweiflungsvolle, oder ganz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wohl aus; iſt vor extrem verliebten, hülf- und hofnungsloſen Sachen am bequemſten, und hat bei gewiſſen Umſtänden ſo was ſchneidendes, ſcheidendes, leidendes und durchdringendes, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.

H moll iſt bizarr, unluſtig und melancholiſch, deswegen er auch ſelten zum Vorſchein kommt; und mag ſolches vielleicht die Urſache ſeyn, warum ihn die Alten aus ihren Clöſtern und Zellen ſo gar verbannt haben, daß ſie ſich ſeiner auch nicht einmal erinnern mögen.

Fis moll, ob es gleich zu einer großen Betrübniß leitet, iſt dieſelbe doch mehr languissant und verliebt, als letal; es hat ſonſt dieſer Ton etwas abandonnirtes, singulières und misanthropiſches an ſich ꝛc. — Das wären 16 Töhne. Der Effekt, den die noch übrigen thun, iſt noch weniger bekannt, und muß der Poſterität übergelaſſen werden, alldieweil man ſich heutiges Tages ihrer gar ſelten zum Grunde eines Stückes bedienet; außer was H dur betrift, welches noch bisweilen herhält, und eine widerwärtige, harte, gar unangenehme, und dabei etwas desperate Eigenſchaft an ſich zu haben ſcheinet."

Es ſind, wie wir ſehen, bei dieſen Beſchreibungen die Töne cis und gis moll und dur, fis dur, b moll und dis (es) moll übergangen. „Man hat dieſe Töne (ſagt Mattheſon Cap. 1. §. 21 des erſten Theiles deſſelben Werkes) alle auf dem Claviere, falls es richtig temperirt iſt, und dafern (als woran es wohl hauptſächlich lieget) derjenige, ſo den Generalbaß ſpielen ſoll, ein rechtſchaffener Virtuoſe, der hinten und forne beſchlagen iſt. Ich habe es probiret, und aus dergleichen Tönen, wie die letzten 8 ſind, etwas geſetzet, welches zur curiosité ſchon einen ziemlichen Effekt gethan hat; allein, wenn's etwan einer hat accompagniren ſollen, ſo ſind die Ochſen am Berge geſtanden, das denn würklich zu beklagen. Vielleicht, wenn mir jemand dergleichen nach ſeiner fantasie ſetzte, möchte ich auch ein wenig mehr Arbeit als ordinair ſogleich ex tempore dabei finden; allein dieſes experiment habe nur bloß gemacht, um den ſogenannten ordinairen Virtuoſen, die ſich flattiren, ſie können einen Generalbaß, er ſei ſo ſchwer er immer wolle, aus dem Stegereiff ſo wegſpielen, zu zeigen, quantum est, quod nescimus, wie viel noch vor unſern Augen verborgen. Indeſſen glaubet mir, ihr Meiſter von großer suffisance, ſo viel mir eurer bekannt ſind, einen einzigen ausgenommen*), man kann euch

*) Händel. Vergl. den erſten Theil des Orcheſters pag. 65 (Cap. I.) und das beſchützte Orcheſter P. 1. Cap. II. pag. 94.

einen Baß vorlegen, der gar nicht bunt ſeyn ſoll; er ſoll ganz langſam gehen, aus halben Schlägen, Vierteln und Achteln beſtehen, dabei auch accuratissime bezieſert ſeyn; und wenn ihr sine haesitatione die 5 erſten, ja die 2 erſten Noten recht treffet, ſo will ich euch loben. Gelt! ſolche Avanturen können unſeren Stolz ein wenig moderiren?"

So weit unſeres Verfaſſers Beſchreibung. Schon bei oberflächlicher Überſicht können wir, ſo wenig es in ſeiner Abſicht gelegen haben mag, den Gegenſatz des Strebens ſeiner Zeit, und der älteren Richtung, darin erkennen. Ruhige Erhabenheit, ſtilles Genügen, frommes Gebet mit feſter Zuverſicht der Erhörung, ernſte Anmuth, feierliche Pracht bezeichnen die kirchliche Tonkunſt der früheren Zeit, den am meiſten damals gepflegten Zweig der geſammten Kunſt; die neuere Zeit ſtrebte nach Aufſchwung, kräftiger munterer Beweglichkeit, nach allſeitiger Entfaltung der ſüßeſten wie der herbſten, der ſanfteſten wie der gewaltigſten, zerſtörendſten Regungen des Innern; wie anſchaulich ſpiegelt ſich beides ab in des Verfaſſers Worten, ihm ſicherlich unbewußt! Er nennt acht Tonarten, die der älteren Zeit und ſeiner Gegenwart (ſei es auch nur in ihren Grundtönen und Terzen), gemeinſam geweſen; von ihnen erſcheint nur eine ihm rauh und frech (C dur, das Joniſche), eben die, welche die Vorzeit am meiſten in ihrer weltlichen Tonkunſt, für kriegeriſche Geſänge zumal, anwendete, und doch nennt auch er an einer andern Stelle dieſen Ton den natürlichſten und unſchuldigſten, wo es darauf ankommt, der abweichenden Anſicht eines alten Schriftſtellers entgegenzutreten. Seine Schilderungen der übrigen aber entſprechen völlig demjenigen, was wir eben zuvor als das Auszeichnende der alten kirchlichen Tonkunſt behauptet haben: ſie ſind ihm ruhig, fromm, groß, angenehm; ernſt, doch anmuthig und gefällig, klagend zwar, doch ehrbar und gelaſſen; betrübt, doch mit Hoffnung des Troſtes; ſie athmen Großmuth, Liebe, Standhaftigkeit, ſind ſchmeichelnd und glänzend, Ernſt und Munterkeit verknüpfend, beſcheiden und prachtvoll, das Gemüth zu hohen Dingen erhebend; wie tief mußte die alte Tonkunſt dieſen Tönen ihr Gepräge aufgedrückt haben, da ſie es, ſelbſt bei völliger Ausgleichung ihrer ſonſt ſo verſchiedenen Tonverhältniſſe, noch in die ſpätere Zeit übertrugen! Und nun ſeine Tonarten, deren Beſitz erſt die neuere Zeit gewann, welche die „antike Dummheit" nicht kannte! eine wie verſchiedene Farbe ſollen ſie tragen! Liebliche Traurigkeit, ernſte Klage mit erhabner Reinheit, wird von zweien ausgeſagt, den verwandten Tönen C moll und Es dur; angreifend, obwohl glänzend heißt ein anderer; aber was drücken die übrigen aus? Scharf ſind ſie, luſtig, kriegeriſch; ſie athmen verzweifelte, tödliche Herzensangſt, ſchwarze, hülfloſe Melancholie, Schauder und Grauen; Scheiden und Leiden, gleich der Trennung Leibes und der Seelen; ſie ſind bizarr, unluſtig, melancholiſch, ſonderbar menſchenfeindlich, aufgegeben, hart, widerwärtig, verzweifelnd! Für das Leidenſchaftliche, Bewegte alſo hatte offenbar die neue Zeit auch neue Formen geſucht. Fragen wir nun, woher es doch kam, daß bei völlig gleicher Folge der von ihnen befaßten Tonverhältniſſe, dennoch den neuen, nur durch die Tonſtufe auf der ſie erſcheinen unterſchiedenen Tonarten, eine ſo große Mannichfaltigkeit des Ausdrucks beiwohne? ſo finden wir darauf freilich keine genügende Antwort. Worin die Löſung des Räthſels nicht liege, hat Mattheſon zwar zu Anfange uns gezeigt, wie wir berichtet haben; ſeine Beſchreibungen aber ſollen (ſo ſcheint es) nur Beiſpiele geben, daß es ſich wirklich ſo verhalte; aber worauf nun die geheime Kraft der Tonſtufe beruhe, ſo mannichfaltige, ſo wunderbare Wirkungen hervorzubringen, erfahren wir nicht. Ein großer Theil dieſer Charakteriſtiken dürfte auf dem Eindrucke gegründet ſeyn, den der Verfaſſer durch die Werke der trefflichſten Tonmeiſter ſeiner Zeit, Reinhard

Keiſers zumal, erfahren hatte, deſſen Paſſionsmuſik nach Brockes' Gedicht eben damals neu, und zuerſt aufgeführt worden war, die Zuhörer hingeriſſen hatte, und in der wir allerdings manchen Beleg zu des Verfaſſers Behauptungen zu finden glauben. Von dieſem Eindrucke, von der ſo viel größeren Kraft und Eindringlichkeit der neueren Tonkunſt im Vergleiche gegen die alte, wollte der Verfaſſer Zeugniß geben, ohne eine tiefere Ergründung zu beabſichtigen. Ja, faſt möchte es ſcheinen, als habe er die Macht jener Eindrücke von der Beſonderheit der Hörer allein abhängig machen wollen. „Dies wenige (ſagt er) was von der Eigenſchaft eines jeden toni allhier den curieusen zu Gefallen gemeldet worden iſt, könnte eine ſehr große Diskuſſion leiden — allein je mehr man ſich beſtreben wollte etwas positives daran zu statuiren, je mehr contradicentes würden ſich vielleicht finden, ſintemal die Meinungen in dieſer materie faſt unzählig ſind, davon ich keine andere raison als den Unterſchied der menſchlichen Complexionen zu geben weiß, als wodurch es zweifelsfrei hauptſächlich geſchehen mag, daß ein Tohn, der einem sanguiniſchen Temperament luſtig und ermunternd ſcheint, einem phlegmatiſchen träge, kläglich und betrübt vorkömmt; derowegen wir uns hiebei auch nicht länger aufhalten, ſondern einem Jeden nochmals die Freiheit gerne laſſen wollen, daß er einem oder andern Tohn ſolche Eigenſchaften beilege, die mit ſeiner natürlichen Zuneigung am beſten übereinkommen ꝛc.“ —

Doch, Mattheſon fand wenige Jahre ſpäter dennoch Veranlaſſung, der Sache näher zu treten, und ſeine ganze Anſicht des Verhältniſſes der neuen zu der alten Tonkunſt genauer zu entwickeln. Nicht lange nach dem Erſcheinen des Orcheſters — wir wiſſen das Jahr nicht, da die zu erwähnende Druckſchrift es nicht enthält — gab Johann Heinrich Buttſtedt, Cantor zu Erfurt, ein Werk heraus, des Titels:

„Ut mi sol, re fa la, tota musica et harmonia aeterna, oder: neu eröfnetes altes, wahres, einziges und ewiges fundamentum musices; entgegen geſetzet dem neu eröfneten Orcheſtre, und in zween partes eingetheilet; in welchen, und zwar im erſten Theil des Herrn Autoris des Orcheſtre irrige Meinungen, in specie de tonis seu modis musicis widerleget; im andern Theile aber das rechte fundamentum musices gezeigt, solmisatio Guidonica nicht allein defendiret, ſondern auch ſolcher Nutzen bei Einführung eines comitis gewieſen, dann auch behauptet wird, daß man dereinſt im Himmel mit eben den sonis, welche hier in der Welt gebräuchlich, musiciren wird ꝛc.“

Nicht von einem begeiſterten Freunde der Vorzeit rührte dieſer Angriff her; wenige dergleichen mag jene Zeit beſeſſen haben, da ſie auf einem ganz verſchiedenen Wege mit rüſtiger Thätigkeit ſchuf, mit raſch vordringendem Eifer über ſich ſelbſt zum Bewußtſeyn zu gelangen ſtrebte; ſondern von einem Solchen (wie es deren zu allen Zeiten giebt), deſſen Eifer für ein vermorſchtes Lehrgebäude auf die Anſicht ſich ſtützt, daß mit ihm auch alle Erkenntniß, alle gute und löbliche Ordnung in der Kunſtübung verloren gehen werde. Darum genüge hier die Erwähnung ſeines Werkes; die Erwiederung ſeines Gegners wird den Sinn ſeines Angriffes, wenn zuweilen auch nur mittelbar, doch genügend uns zu erkennen geben.

Um 1717 trat Mattheſon zu Hamburg mit ſeiner Schutzſchrift hervor. Sie führte den Titel:

Das beſchützte Orcheſtre: oder deſſen zweite Eröfnung, worin nicht nur einem wirklichen galant-homme, der eben kein Profeſſions-Verwandter, ſondern auch manchem musico ſelbſt, die alleraufrichtigſte und deutlichſte Vorſtellung muſikaliſcher Wiſſenſchaften, wie ſich dieſelbe (vom Schulſtaube tüchtig geſäubert) eigentlich und wahrhaftig verhalten, ertheilet;

aller widrigen Auslegung und gedungenen Aufbürdung aber völliger und truckener Beſcheid gegeben; ſondern endlich das lange verbannet geweſene

Ut mi sol
Re fa la

todte (nicht tota) musica unter anſehnlicher Begleitung der zwölf Griechiſchen Modorum als ehrbarer Verwandten und Trauer-Leute, zu Grabe gebracht, und mit einem Monument zum ewigen Andenken beehret wird von Mattheson.

In dem 4ten Capitel des zweiten Theiles dieſer Schrift, welches: „von dem neuen Gebrauch der modorum" handelt, kömmt der Gegenſtand zur Sprache, der an dieſem Orte uns beſchäftigt. Der Verfaſſer beginnt damit, nach ſeiner Weiſe die neue Art der alten rühmend voranzuſtellen; dann wirft er die Frage auf: „was denn die lieben Alten, die beſchrieenen Alten, eigentlich für Leute ſind?" Man müſſe die Zeiten dabei gehörig unterſcheiden; denn die Zeitrechnung ſei der Faden Ariadne's, ohne den man in der Geſchichte ſich gewißlich verwirre.

Er theilt nun die Alten ein:

1) in Erz-Alte (von Jubal bis auf Ariſtoxenus), ein Zeitraum von 3620 Jahren.

2) in Ur-Alte, von da bis auf Boethius, 830 Jahre.

3) in Ahnen, von Boethius bis auf Zarlino, 1050 Jahre.

4) in die lieben Alten, diejenigen, „welche ꝛc. bis kurz vor unſer 18tes Sekulum ſich die letzten 150 Jahre diſtinguiret." „Nun (heißt es ferner) kommt uns aber das ſogenannte Alte am aller unerträglichſten vor; hergegen vor die Ahnen, Ur- und Erz-Alten hat Jedermann, nachdem es fällt, ſchon mehr respect. Denn, je näher die Sachen unſerem seculo kommen, je wunderlicher ſehen ſie aus, inſonderheit was Moden betrifft; hergegen, je weiter ſie von unſeren Zeiten ſich entfernen, je leidlicher und venerabler ſie werden, ja, vor die allerentlegenſten Alterthümer hat man gemeiniglich den größten regard ꝛc. — Ganz gewiß bleibt es, man hat ſich in beſagter Zeit der lieben Alten mit Macht hervorzuthun angefangen, es iſt auch pro tempore hochgeachtet worden, und muß gefallen haben. Allein, was kanns helfen; es heißt auch hier in gewiſſen Stücken: transit gloria mundi. Denn wer itzund von Lippio, Practorio, Vulpio, Gesio, Schützen, Baryphono etc., die da feine, gute und keine unebene Componiſten geweſen ſind, wie Printz urtheilet, ein Concert oder eine Motette aufführen wollte, der würde kahl beſtehen ꝛc. — Uns wird es keineswegs beſſer gehen — die praxis und unſere heutige beſte composition, ob ſie wohl pro tempore allen andern vorzuziehen, wird gewißlich nach 50 Jahren wenig oder nichts mehr gelten, da bin ich gut für. Und ſo gehet es in den meiſten Sachen und Künſten (die einzige Mahlerei und was zur ſelbigen gehöret, ausgenommen), wie ſollte denn unſere Muſic, was den Gebrauch betrift, das privilegium alleine haben? — Man muß ſich in die Zeiten ſchicken, auch die alte Zeit war böſe, ja böſer als die jetzige. — Die neuen modi ſind ſo alt als der univers, einfolglich viel älter als die zerſtümmelten griechiſchen modi. Menſchen haben ſichs ſauer werden laſſen, dieſe einigermaßen in die Ordnung zu bringen; Gott ſelbſt aber hat jene in die Natur gepflanzt. Unſere Vorfahren hatten die rechte Erkenntniß der clavium nicht, nicht einmal b und is kannten ſie recht, ſonſt hätten ſie die ſogenannten modos spurios h f h und f h f keineswegs verworfen." Nun folgt des Verfaſſers Lehrgebäude. Jede Tonart (modus) hat nach ihm drei weſentliche Sayten, die Octave, die Quinte, die Terz. Sind die

letzten beiden nicht natürlicher Weiſe (in der natürlichen scala, die jeder Menſch ſingen kann) von rechtem Maaße, ſo muß man ſie durch das ♯ oder ♭, welche man gleich vorn an den Linien hinter der gezeichneten clave hinſetzet, zurecht bringen und juſt machen. „Hiebei (fährt er fort) kann ich nicht umhin, die liebe Einfalt und die eingeſchränkte, genirte praxin der ehrlichen Ahnen und etlicher lieben Alten zu bewundern. Sie hätten ja nur nöthig gehabt, dem allereinfältigſten Knaben ein ſonſt bekanntes Lied aus dem Dorio um eine tertiam minorem tiefer aus dem H ſingen zu laſſen, ſo würde er von Natur und ohne alle Kunſt noch Wiſſenſchaft anſtatt der Quintae nicht f, ſondern allerdings fis geſungen haben. Daraus ſchließe, daß dieſes fis eben ſo natürlich ſey als f, und die anderen claves alle; daß dieſes fis mit dem überliegenden g oder unterliegenden f eben ſowohl ein semitonium naturale und nicht fictum ſey als das berühmte mi fa im e—f und h—c, daß ferner weder fis noch cis, noch dis noch gis unnatürliche oder fictae claves, ſondern alle miteinander veritable und ſelbſtändige Thone ſindt, auch gewiſſermaaßen den Unwiſſenden in der Kehle liegen und von jedem Menſchen auf eine oder andere Art hervorgebracht werden können, ob er gleich nimmer Muſic gelernet" ꝛc. —

Die Möglichkeit der Verſetzung einer Geſangsweiſe auf jede denkbare Tonſtufe, ſofern von deren Ausführung durch menſchliche Stimmen allein die Rede iſt, haben wir in dem Vorangehenden nicht allein zugegeben, ſondern als etwas Unzweifelhaftes beſtimmt vorausgeſetzt; ſie konnte daher ſo wenig den ſogenannten Ahnen als den lieben Alten fremd ſeyn. Eben deshalb darf alſo auch Mattheſon ihre Kunſtübung nur inſofern „eine genirte" nennen, als ihren Orgeln und Clavieren eine allgemeine Tonausgleichung abging. Daß aber dieſe Beſchränkung ihrer Temperatur mit ihrer Anſchauung von der Tonwelt und mit den auf lebendige, organiſche Weiſe dadurch bedingten Grenzen ihrer Kunſtübung *nothwendig* zuſammengehangen habe, iſt an einem anderen Orte ausführlich dargelegt. Wäre es nun möglich, in einer Zeit, die in raſcher Fortbildung einer *neuen* Kunſtrichtung begriffen iſt, vollkommne Gerechtigkeit gegen die unmittelbar vorangegangene zu üben, ſo hätte Mattheſon ohne Zweifel es der Mühe werth halten müſſen, der Anſchauung ſeiner Vorgänger gründlicher nachzuforſchen, als er es gethan hat. Ihm aber, dem auf neuem Wege rüſtig Vordringenden trat nur eine, dem Bedürfniſſe der Gegenwart unleidliche Beſchränkung der Kunſtmittel entgegen. Deshalb dürfen wir ihm auch ſeine Einſeitigkeit und ſeinen bis zu Schmähreden geſteigerten Widerwillen gegen ſeine Vorzeit zu Gute halten, wenn wir ſie auch nicht loben wollen. Wir dürfen ihm gern zugeſtehen: jeder Ton, *für ſich angeſehen*, habe naturgemäß ſowohl ſeine *reine* Quinte als ſeine *große* Terz. Die älteren Tonmeiſter jedoch ſchauten jeden Ton nicht allein *für ſich* an, ſondern in ſeinem Verhältniſſe zu der ihnen als ein Gegebenes vorliegenden *diatoniſchen Leiter*. Dieſe bauten ſie nach Tetrachorden in doppelter Zuſammenfügung auf, und durch dieſe Art zweifachen Aufbaues erſchien der ſiebente Ton der Leiter ihnen in doppelter Geſtalt, als h, als b. So entfalteten ſie dieſelbe in fünffacher Verſetzung harmoniſch; fünffach, weil den vorliegenden Verhältniſſen zufolge zwei jener Verſetzungen, die eine der *reinen Quarte*, die andere der *reinen Quinte*, ermangelt haben würde. Deren, allerdings dem Sänger leicht erreichbare Ergänzung mußten ſie aber folgerecht verſchmähen; denn durch ſie würden, nur auf veränderter Tonſtufe, Verhältniſſe entſtanden ſeyn, wie ſie in zweien jener anderen Tonarten bereits vorhanden waren. Ihnen aber galt die *weſentlich verſchiedene* Folge der Tonverhältniſſe *alles*, die veränderte Tonſtufe aber nur als eine zufällige Bequemlichkeit für die Ausführung. Ihre ſogenannten *erdichteten* Töne (claves fictae) fanden ſie alle auf dem

Wege jener harmoniſchen, durch ſich ſelber nothwendig begrenzten Entfaltung, niemals alſo konnten ſie — ſo lange jene Entfaltung überall auf lebendige Anſchauung ſich gründete — die durch dieſelbe bedingten Hülfstöne an ſich und als harmoniſche Verhältniſſe zu einzelnen Gliedern der diatoniſchen Leiter, als unnatürliche, erdichtete anſehen. Sie heißen ihnen vielmehr nur bedingter Weiſe ſo, weil ſie von den unveränderten, als Gegebenes ihrer Tonanſchauung zu Grunde liegenden Gliedern dieſer Leiter abwichen. Wir werden ſehen, daß dem Verfaſſer ſeine Dur- und Molltonleiter eben ſo als ein Gegebenes erſcheint, und daß er einen Unterſchied macht, in wiefern ſie in der Notenſchrift ohne erhöhende oder erniedrigende Hülfszeichen darzuſtellen iſt oder nicht; daß er aber dadurch veranlaßt wird, ſich der Worte „natürlich und zufällig" auf eine ähnliche Weiſe zu bedienen, als die von ihm bei den „lieben Alten" getadelte. Er fährt in ſeiner Entwickelung der Tonarten alſo fort: die Terz ſei zwiefach, groß oder klein; hienach ſtelle die Tonleiter als harte, als weiche ſich dar. Nun habe jeder von den 12 Tönen der Oktave (wie ſie durch die Taſten der Orgeln und Claviere und hienach durch die Notenſchrift dargeſtellt würden) entweder ſeine natürliche oder zufällige große oder kleine Terz; hieraus ergäben ſich 12 harte und eben ſo viel weiche Tonarten, alſo 24 in Allem. „Da iſt nun Gottes Finger (ſo lauten ſeine ferneren Worte) und die Schönheit der muſikaliſchen Einrichtung höchſt zu verwundern, daß eben 6 aus dieſen 12 clavibus von Natur und nothwendig müſſen tertiam majorem haben, und alſo modi naturaliter duri ſeyn; nämlich C, Dis (als c mit b), F, G, Gis (als A mit b) und B ſelbſt; wiederum zeigt ſich dieſelbe Ordnung bei den andern ſechs clavibus, welche von Natur und nothwendig tertiam minorem haben und demnach modi naturaliter molles ſeyn müſſen, nämlich:

Cis, D, E, Fis, A und H."

Der Grund davon (lehrt er) beruhe in der Folge des großen, kleinen Tons und Halbtons, wie ſie in der diatoniſchen Leiter vorkommen. Nun iſt es einleuchtend, daß bei dieſen Unterſcheidungen ihm dasjenige Verhältniß natürlich heiße, das bei Clavierinſtrumenten auf der unteren Taſtenreihe gefunden wird, das in der Notenſchrift durch kein Hülfszeichen dargeſtellt zu werden braucht; daß die Nothwendigkeit aber, es eben da zu finden, eben auf ſolche Weiſe dargeſtellt zu ſehen, auf der unveränderten gleichen Folge der diatoniſchen Verhältniſſe beruhe, die von jedem, in der vorliegenden Tonreihe willkührlich angenommenen Anfangspunkte aus vorhanden ſeyn müſſe. Die Beziehung eines urſprünglich Vorausgeſetzten auf die Mittel ſeiner Darſtellung: für den Verſtand durch die Schrift, für den Sinn durch den Inſtrumentenbau, entſcheidet hienach allein, ob eine einzelne Tonſtufe eine natürliche oder zufällige zu nennen ſei, und es ergiebt ſich außer Zweifel, daß dem Verfaſſer die Tonarten C, F, G ꝛc., dieſen Vorausſetzungen nach, folgerechterweiſe nur als zufällig weiche, wie D, E, A, H ꝛc. nur als zufällig harte erſcheinen mußten. Sieht er ſich alſo einem Gegebenen und den Mitteln es anſchaulich zu machen gegenüber zu einem ähnlichen Unterſchiede genöthigt, als die von ihm theils hart getadelten, theils bemitleideten lieben Alten: ſo hat er freilich ſich ſelber damit gerichtet, ſeine harte und ſpöttiſche Rede gegen ſich zurückgewendet, wo er fragt: ob ſich die Tonarten nach unſeren Zeichen, Charakteren und Figuren zu richten hätten? Uns aber giebt er dringende Veranlaſſung, nachdem wir uns davon überzeugt haben, ſeine Lehren, ſeine Berichte genau zu prüfen und uns zu hüten, ſie irgendwo als Beweisſtellen gegen die ältere Tonkunſt und deren Stellung in der Geſchichte der Kunſt überhaupt zu gebrauchen. Entfaltete die Tonkunſt jener lieben Alten ſich

durch die Veränderung des Anfangspunktes einer gegebenen Tonreihe, den dadurch bewirkten Wechsel der Folge ihrer Verhältniſſe; ſo die der Zeitgenoſſen Mattheſons und die unſrige durch Wiederholung der unveränderten Folge der Verhältniſſe dieſer gegebenen Reihe auf verſchiedenen Tonſtufen. Die Vorzeit, die Gegenwart ſchloſſen einem urſprünglich Gegebenen ſich an; ihre abweichende Kunſtübung und Lehre beruhen auf ihrer Grundanſchauung von demſelben. Dieſe Anſchauung aber war mit dem innerſten Weſen der einen wie der andern Zeit ſo feſt verwoben, daß ſie ihr als Gottes Finger, als das Natürlichſte, Nothwendigſte erſcheinen mußte; daher denn auch die Verwunderung der Neueren, ſobald ſie Kunſtübung und Lehre in ihr wahres Verhältniß zu ſetzen ſtrebten, daß die Alten mit ſo unbegreiflicher Blindheit geſchlagen geweſen. Daher Äußerungen wie die folgenden Mattheſons: nach den Grundſätzen der Alten könne nur C dur natürlich heißen, ja ſelbſt nicht einmal dieſe Tonart, „weil man ohne Kreuz keine förmliche Cadenz weder in quintam noch in sextam machen kann. Da fällt alſo auch der vermeinte, einzige Piaſte über'n Haufen, was wollten denn die andern noch ſagen ꝛc. Sind das (der Unterſchied der Tonarten nach der Folge der Verhältniſſe und der Lage des Halbtons zumal) nicht herrliche Sachen? Fratzen, Kinderpoſſen, heut zu Tage zu nichts nütze als zum Aufſchneiden, Prahlen und Pochen. Ja, zum abgezielten Verfall der praxeos hodiernae nobilioris, zum Stein des Anſtoßes und der Ärgerniß.“ — Überſehen wir dieſe, in dem Zeitalter des Verfaſſers, deſſen Stellung zu demſelben, ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit begründeten Ausfälle: ſo iſt doch die Friſche, Lebendigkeit und Wärme, mit denen er das von ihm für wahr Erkannte verficht, höchſt erfreulich, und für die Entwickelung der neuen Tonkunſt, für ächte Begründung der Tonlehre iſt ſein Eifer, möge er oft auch über das Ziel hinausgegangen ſeyn, durchaus wohlthätig geweſen. Der Geſchichte bleibe es überlaſſen, das von ihm mit Unrecht Geſchmähte wieder zu Ehren zu bringen; die emſige, gründliche, kräftige Forſchung eines die Vorzeit mit ächter Liebe wieder umfaſſenden jüngeren Geſchlechtes möge deren köſtliche Denkmale wieder an das Licht bringen, und ſie der Gegenwart neuverjüngt zurückgebend, durch die That beweiſen, daß das wahrhaft Lebendige nicht erſterbe, das Treffliche nimmer veralte, daß nicht die Malerei allein der Dauer ihrer Erzeugniſſe ſich rühmen dürfe. Mattheſon aber, und habe er auch den wahrhaften Werth früherer Kunſterzeugniſſe verkannt, wollen wir doch danken, daß er ſich nicht geſcheut hat, unumwunden auszuſprechen: die hergebrachte Tonlehre ſei mit der ächten Kunſtübung ſeiner Gegenwart völlig unvereinbar; daß er jene vom Schulſtaube in der That tüchtig zu ſäubern unternommen, daß er das in beiden, der Lehre wie dem Bilden Verlebte als ſolches zu bezeichnen gewagt hat. Für den Geſchichtſchreiber iſt die frühere Tonanſchauung, die ſo herrliche Blüthen gezeitigt hat, keineswegs erſtorben, ja, ihm iſt vergönnt zu hoffen, zu glauben, daß auch ſeiner Gegenwart, wenn ſie jene Lebensfülle einmal wahrhaft erkannt habe, ein neuer, friſcher, begeiſtigender Hauch daraus entgegenwehen könne. Aber jene längſt vermorſchte Hülle der alten Lehre, die ſchon zu der Blüthezeit der ſogenannten „lieben Alten“ der völligen Verweſung entgegendorrte, als ein Erſtorbenes zu bezeichnen, hatte der rüſtige Tonlehrer des beginnenden 18ten Jahrhunderts völliges Recht. Seiner Zeit war die auf 6 Sylben beſchränkte ſogenannte Guidoniſche Solmiſation eine drückende Feſſel, denn ſie beruhte lediglich auf der alten Tonanſchauung, dem Aufbau der Tonleiter durch Tetrachorde, der Doppelgeſtalt ihres 7ten Tones, der weſentlichen Veränderung dieſer Leiter durch die in ihren Verſetzungen verſchieden erſcheinende Lage des darin zweimal vorkommenden halben Tones, deſſen

Glieder allezeit durch die nämlichen Sylben bezeichnet werden ſollten; Rückſichten, welche die ſonſt ſo leichte Erfindung einer ſiebenten Sylbe nicht allein entbehrlich machten, ſondern ihr geradehin entgegenſtanden. Dieſe Solmiſation (hatte auch ein Gegner, auf die Kraft alten Herkommens geſtützt, ſie als das Ganze der Tonkunſt [tota musica] bezeichnet) hat Mattheſon, mit Recht ſpottend, todte Muſik genannt; denn mit der neuen Anſchauung unveränderter Tonverhältniſſe in der auf 12 Stufen erſcheinenden Dur- und Molltonleiter hatte ihr Zweck, die ältere Anſchauung lebendig zu erhalten (wozu ſie ohnehin nur ein dürftiges Mittel geweſen) gänzlich aufgehört, und es mußte als unerklärlich, ja widerſinnig erſcheinen, wenn einmal Töne durch Sylben bezeichnet werden ſollten, für ſieben dergleichen nur 6 Sylben vorzufinden. Mit den alten Tonarten als Grundformen war auch ſie unmittelbar erſtorben; daher Mattheſons Berechtigung, wenn er ſie zu Grabe trug, jene als ehrbares Leichengefolge ihr zuzuordnen. So zeigt uns denn der, ſeinem beſchützten Orcheſter vorgeheftete Kupferſtich ein Grabdenkmal im Geſchmacke ſeiner Zeit. Über einer Art Sarkophag erhebt ſich eine Pyramide, einen Aſchenkrug auf ihrer Spitze, auf ihrem Sockel das Bruſtbild des wackern Guido von Arezzo tragend. Von jeder Seite dieſer Pyramide erheben ſich 3 dampfende Grabeslampen über einander, mit den 6 (ſogenannten) Guidoniſchen Sylben bezeichnet. Unter Guido's Bruſtbilde iſt ſein Namenszug, an dem Sarkophag die Inſchrift: Solmis: sex syll: S. (Solmisationis sex syllabis sacrum) 1717 zu leſen. Drei Stufen führen von jeder der 4 Seiten zu dem Denkmale empor; auf ihrer unterſten ſitzt nackt, ſiech, wie todesmüde, mit verbundenem Haupte der gebundene Styl (stylus ligatus). Von jeder Seite beſchatten ſechs Cypreſſen, die einen mit dem Namen der authentiſchen, die andern der plagaliſchen Tonarten bezeichnet, das Monument. Zwei abgehauene Stämme, die Namen der hyperphrygiſchen und hyperäoliſchen, nie allgemein anerkannten Tonarten, tragend, lehnen ſich an daſſelbe, und auf deſſen unterſter Stufe ſind die Worte zu leſen: Ut Relevet Miserum Fatum Solitosque Labores: (daß er das elende Geſchick, die gewohnten Mühen erleichtere) die angeblich fromme Abſicht des Verfaſſers an den Tag zu legen und zugleich den unwiderruflichen Schluß zu verkünden, daß wie die Anfangsſylben der einzelnen Verſe jenes alten Hymnus die Solmiſation hervorgerufen, dieſelben Anfangsſylben der einzelnen Worte ihrer Grabſchrift nunmehr ihren Mund als auf immer geſchloſſen bezeichneten.

Wir führen nur in aller Kürze noch an, daß unſerem Verfaſſer ſeine Tonleiter, außer jenen 3 ihm weſentlichen Saiten (essentiales) — der Octave, Terz, Quinte — ſich aufbaut aus 3 natürlichen: einem großen Halbton unter dem Schlußtone, und in der weichen Tonart einem gleichen Verhältniſſe über der Dominante, an deſſen Stelle aber ein ganzer Ton in der harten Tonleiter trete; endlich aus 2 nothwendigen: einem ganzen Tone über dem Grundtone und unter der Dominante. Nach dem zuvor Geſagten wollen wir an dieſem Orte über jene Weſentlichkeit, Natürlichkeit, Nothwendigkeit, die er weiter nicht begründet, nicht mit ihm rechten und uns damit begnügen, daß eben die auf ſolche Weiſe gebildeten Tonarten wirklich die lachenden Erben ſind, welche jene älteren zu Grabe getragen haben und in unſerer Tonkunſt noch fortleben. Aber, werden wir mit Recht fragen: in wiefern rechtfertigt Mattheſon ſeine frühere Schilderung der Eigenthümlichkeit jener Tonarten? Auf genügende Weiſe freilich nirgends, müſſen wir antworten, ſo gern er auch in ſpäteren Werken auf dieſen Gegenſtand zurückkommt, der ihn durch ſein ganzes Leben beſchäftigte. Zuſammenhängender als irgend ſonſt behandelt er ihn in ſeiner großen Generalbaßſchule

(Hamburg 1731), und es verlohnt ſchon der Mühe, ihm dorthin zu folgen, weil wir ihn hier bemüht ſehen werden, dasjenige tiefer zu ergründen, was er früher als bloße, durch Erfahrung an ſich ſelber und Gleichgeſinnten bewährte Thatſache hingeſtellt hatte: die große Kraft der Tonarten ſeiner Gegenwart in Erregung der mannichfaltigſten Gemüthsbewegungen.

Wir müſſen uns dabei ſeinen Grundſatz recht gegenwärtig erhalten: daß zunächſt jede Stufe der diatoniſchen Leiter geſchickt iſt, der Anfangspunkt einer Ruhe zu werden, in welcher deren Verhältniſſe überall in gleicher Folge als weſentliche, natürliche, nothwendige Glieder der durch den gewählten Grundton beſtimmten Tonart wiederkehren. Aus dieſer Anforderung ergiebt ſich die Nothwendigkeit der fünf ſogenannten chromatiſchen Hülfstöne. Aber dieſe ſollen nicht als ſolche allein, nicht als bloße Diener erſcheinen. Auch von ihnen ſoll ein jeder eine neue wie harte, ſo weiche Tonart ſelbſtändig zu begründen, durch Hülfe der übrigen darzuſtellen fähig ſeyn, ſo daß alle einen unter ſich eng verbündeten Kreis bilden, in welchem nach Maaßgabe der Grundtöne bald der eine, bald der andere vorherrſcht und ſich unterordnet, wozu alle gleiche Befugniß, gleiche Verpflichtung haben. Von dieſem Grundſatze auszugehen wird uns um ſo leichter werden, als die ganze Tonkunſt unſerer Tage durch ihn geregelt wird. Auf die angegebene Weiſe ſtellt eine jede Oktave zwölf, in naher Beziehung zu einander ſtehende, nach dieſen Anforderungen gegenſeitig ausgeglichene Stufen dar. Nun waren aber nach des Verfaſſers früheren Ausführungen, mit Ausſchluß der Oktave, jedem Grundtone zwei Saiten weſentlich, drei natürlich, zwei nothwendig, ſieben alſo nach ihren Beziehungen zu ihm geordnet; es blieb daher noch das Verhältniß der fünf übrigen, der von ihm beherrſchten Reihe nicht minder angehörigen zu beſtimmen. Sie heißen ihm zierliche oder galante: „maaßen ſie einem Satze faſt eben ſolche Anmuth geben, als der Schmuck und die Würze dem Eſſen, oder die feine Spickung dem Wildpret.“ Zuviel Zierrath, überflüſſige Specereien verderben jedoch das beſte Gaſtmahl; wie nun verſchmitzte Köche „nimmer gern einen Braten durchaus, ſondern nur hie und da auf das dünnſte lardiren, damit es keinen Ekel verurſache und verſchiedenem Geſchmacke recht ſey (denn alle Leute mögen keinen Speck eſſen)“, ſo ſei es auch mit den zierlichen Saiten; man müſſe ſie nur hie und da, geſchicklich, nett und nachdrücklich, als von ungefähr gebrauchen, wo ſie denn einer Compoſition den größeſten Zierrath geben könnten. Dieſer zierlichen Saiten nun zählt er in jeder Tonart Vier auf: einen halben Ton über der Endigungsſaite jeder Tonfolge, einen dergleichen unter der Quinte und eben ſo unter der Sechſte, „daraus bei kleinen oder weichen (Tonarten) im Herabſteigen auch ein natürlicher Klang, im Aufſteigen aber dieſe zierlichere Saite entſtehe;“ endlich einen Halbton unter der großen Septime oder die kleine Septime. In der harten Tonart nun dürfe derjenige eingeſchaltete Halbton, durch den die kleine Terz entſtehen würde, als das Weſen der Tonart verändernd, nicht mitgerechnet werden, und eben ſo wenig in der weichen derjenige, welcher die große Terz bilde; er, die zwölfte Saite, ſei minder mit dem Namen einer zierlichen, als vielmehr einer fremden zu bezeichnen. Von hieraus nun findet der Verfaſſer Gelegenheit, auf die alte Tonlehre überzugehen und ihr die aus der neuen Kunſtübung entſprungene entgegenzuſtellen. Vornehmlich iſt die Tonlehre der ſogenannten mittleren Zeiten der Gegenſtand ſeiner Angriffe, in der ihm nur ein Zerrbild der ächten Tonlehre der Alten erſcheint, welche von allen Schlacken zu reinigen die Aufgabe iſt, die er ſich geſtellt hat. Auch die Griechen hätten nur nach Höhe und Tiefe, nach eigenthümlicher Behandlung der Melodieen, wie ſie bei einzelnen

ihrer Stämme üblich geweſen, ihre Tonarten unterſchieden. Nicht wechſelnde Folge der Tonverhältniſſe, nicht die Lage des Halbtons, „das fürchterliche Geſpenſte mi fa" habe dazu gethan. „Der gelehrte Pickelhering Glarean habe ganze 20 Jahre mit ſeinen dodecachordon auf jene halbtönigen Grillen gearbeitet", daher ſei die Sache endlich noch wohl werth, daß man ſie bei den Kirchengeſängen in Erwägung ziehe, weil die meiſten danach eingerichtet und unterſchieden ſeien, ob gleich die Choralmelodieen ohne dies eben ſo gut gerathen ſeyn möchten. Nun ſie aber ſo ſeien, müſſe man ſie danach beurtheilen und handhaben. Angenommen aber auch, mit dieſer wunderwürdigen Kraft der wechſelnden Lage des Halbtons ſei es ganz ſo beſchaffen, wie die mittleren Ausleger der Alten und die Tonlehrer des 16ten Jahrhunderts behauptet, ſo könne dieſe vermeintliche Wirkſamkeit immer doch nur auf das diatoniſche Klanggeſchlecht beſchränkt geweſen ſeyn. Die neue Zeit aber, die ſo weit vorgeſchrittene, der ächten alten Kunſtübung näher ſtehende, gebrauche ſo chromatiſche als enharmoniſche Klänge (Tonverhältniſſe?), von denen doch die Tonkünſtler der mittleren Zeiten ganz und gar nichts gewußt. Hier äußere der halbe Ton eine weit größere Kraft als die von den Mittleren ihm beigemeſſene, doch nur erträumte. Daß durch die bloße Stellung der Oktave, dieſen unförmlichen todten Leib, alle Wunder und Künſte verrichtet worden, die man der alten Muſik ſo eifrig zuſchreibe, ſei nicht natürlich zu glauben, ſondern ſtreite mit der geſunden Vernunft. Wie auch ſollte man irgend glauben können, daß ſie es ſei, durch die ſo Erſtaunliches bewirkt werden könne, da doch nur 7 Veränderungen in ihr möglich ſeien, dennoch aber von verſchiedenen alten Tonlehrern der eine von 15, der andere von 13 oder 12 Tonarten uns berichte? Die ächte Wirkung der Tonkunſt beruhe auf den genannten zwölf Saiten der Oktave, den ſogenannten chromatiſchen Klängen; jeder, ſofern er als Grundton eine Tonreihe beginne, ſtelle eine weſentlich unterſchiedene Oktavengattung dar, und durch den Wechſel der großen und kleinen Terz gingen 24 Tonarten hervor. Der Klangſtufen Einrichtung ſei dreifach, diatoniſch, chromatiſch, enharmoniſch; die der Sangweiſen, welche durch ſie gebildet würden, unendlich, weil ſie mit jeder neuen Erfindung anwachſe. Das alte chromatiſche und enharmoniſche Klanggeſchlecht, zumal die in beiden vorkommenden Terzenſprünge gäben viel zu denken; dieſe Sprünge aber ſeien gewiß nicht ſo bloß zu verſtehen und durch engere Klangſtufen ungetheilt, als die Tonlehre ſie hinſtelle, vorzüglich wenn man erwäge, daß die Terzen den Alten nicht für Wohlklänge gegolten und bei ihren damaligen mathematiſchen Verhältniſſen nicht für ſolche hätten gelten können. Frage man aber, wozu doch ſolche Forſchungen in einem veralteten Lehrgebäude, wozu Auflöſungen der darin vorkommenden Zweifel? ſo ſei darauf zu antworten, daß man auf fünffache Weiſe dadurch Vortheil erlange. Denn 1) müſſe man Gott danken, der die Tonwiſſenſchaft aus „der uralten tiefſinnigen Verwirrung und gekünſtelten Finſterniß" herausgeriſſen, auch der jüngeren Zeiten Irrthümer und Fehler entdeckt habe. 2) Ein Feind der trefflichen Compoſitionsart der Gegenwart müſſe ſich ſchämen, dem alten Wuſte empor zu helfen, wenn er das geringſte Körnlein menſchlichen Verſtandes beſitze. 3) Arme, ungelehrte Organiſten und ſelbſtgewachſene Componiſten würden ihre bisherige Unwiſſenheit und Einfalt inne werden und mit mehrem Fleiße und Fortgange, der ihnen gegebenen Anleitung zufolge, in das Innere der Wiſſenſchaft eindringen können. 4) Man ſehe, daß namentlich das chromatiſche Geſchlecht „kein erdichtetes, gemahltes oder gemachtes, ſondern ein nicht nur in dem entfernteſten Alterthume, ſondern in der unwandelbaren Natur ſelbſt feſtgegründetes, treffliches, ordentliches Weſen ſey." Es halte zwiſchen der Armuth des diatoniſchen und der

Überfülle des enharmoniſchen die rechte Mittelſtraße „wie alles, was Tugend iſt oder tugendſam heißet, halten muß.“ 5) Endlich könne man mittelſt dieſer Unterſuchung denjenigen Gelehrten helfen, die in ihren Schriften der Sache nothwendig erwähnen müſſen, ohne zu wiſſen, was es für Bewandniß damit habe ꝛc.

Mit dieſem Ruhme des chromatiſchen Klanggeſchlechtes iſt nun unſer Verfaſſer zu dem Anfangspunkte ſeiner Abhandlung zurückgelangt, zu den fünf ſogenannten zierlichen Saiten der Oktave, von denen eine ihm beziehungsweiſe als fremde erſcheint. Denn ſie ſind ihm die reife Frucht der Forſchung ſeiner Gegenwart in dem Tonreiche; ſie ſichern jeder diatoniſchen Saite die Möglichkeit, Grundton einer ſelbſtändigen Reihe zu werden, und gründen nicht minder dergleichen mit ihnen im Vereine; der ganze Reichthum der neuen Tonkunſt beruht auf ihnen. Sie ſind ihm in der Natur gegründet, wenn ja die Folge der Tonverhältniſſe in jeder Oktave dieſelbe ſeyn muß und eine ſolche erſt durch ſie möglich wird; das graue Alterthum kannte ſie ſchon, die mittlere Zeit ſetzte freilich ein erträumtes Lehrgebäude an die Stelle der richtigen Ahnung, der dämmernden Erkenntniß ihrer Vorgänger, aber den Neueren blieb es vorbehalten, durch das helle Licht ihres Scharfſinnes dieſe „erkünſtelte Finſterniß“ zu verſcheuchen. Auf dieſe Grundlage nun baut Mattheſon ſeine Darlegung auf von der hohen Trefflichkeit der Tonarten ſeiner Gegenwart, in ſtetem Gegenſatze mit den Grundſätzen der Tonlehrer der ſogenannten mittleren, ſo wie der ſeiner näheren Vorzeit und derer, die ihnen noch anhingen, welche er faſt durchgängig mit dem Namen der Solmiſatoren bezeichnet. Er fährt fort, deren Grundſätze als Irrlehren darzuthun, und zu beweiſen, daß: einmal, bei einer ungleichſchwebenden Temperatur die den Tonarten der Neueren vorgeworfene Einerleiheit keineswegs ſtattfinde: ja, daß ſie andererſeits, ſelbſt unter der Vorausſetzung einer völlig gleichſchwebenden Temperatur nicht anzunehmen ſei. Wir folgen ihm in dieſen Auseinanderſetzungen, um zu verſuchen, ob wir dadurch in den Stand geſetzt werden, eine nähere Begründung ſeiner Schilderungen von der Eigenthümlichkeit der Tonarten aufzufinden.

Er hebt an: die Solmiſatoren ſagen, das mi — fa ſtehe in unſeren harten Tonarten überall auf einer Stelle, darum auch ſeien alle einerlei. Sollen aber die anderen Klangſtufen gar nichts, ſoll dieſer „unerbetene Zaunkönig“ alles gelten? Zudem iſt dieſer natürliche (große) halbe Ton in einigen Tonarten gar nicht oder doch in durchaus veränderter Geſtalt, in anderen nur einmal anzutreffen; wie könnten ſie alſo einerlei ſeyn, ſelbſt wenn es auf ihn allein ankäme und ſeine Lage? Sollten aber die anderen Tonverhältniſſe für gar nichts gerechnet werden dürfen, „deren meiſte viel größer, kenntlicher, empfindlicher und merkwürdiger ſind?“ Er zeigt nun an der in ſeiner Vaterſtadt Hamburg gewöhnlichen ungleich temperirten Stimmung*), daß von 5 harten Tonarten: Cis. Dis (Es),

*) Scala integra Diatono-Chromatica. Sie wird zwar erſt ſpäter (§. 243) von dem Verf. mitgetheilt; da jedoch alle Ausführungen, die wir im Auszuge mittheilen, ſich auf ſie gründen, ſo findet ſie hier am zweckmäßigſten ihren Platz.

3600	3456	3200	3072	2880	2700	2560	2400	2304	2160
C	Cis	D	Dis	E	F	Fis	G	Gis	A
24—25 Hem. min.	25—27 Lim. maj.	24—25 H. min.	15—16 H. maj.	15—16 H. maj.	129—135 L. min.	15—16 H. maj.	24—25 H. min	15—16 H. maj.	25— L.

B	H	C
2000	1920	1800
27 maj.	24—25 H. min.	15—16 H. maj.

Fis, Gis (As), B dur, keine, weder auf der dritten noch ſiebenten Stufe, das reine Verhältniß des großen Halbtones (16 : 15) darſtelle; daß ihrer zwei, D und H dur, ihn auf der 3ten, andere zwei, F und A dur, auf der ſiebenten Stufe allein beſäßen; der Unterſchied dieſer Tonarten alſo liege mathematiſch zu Tage. Dieſe Betrachtung der mathematiſchen Verhältniſſe wird nun ferner auch auf die übrigen Klangſtufen ausgedehnt. Sie ergiebt, daß die diatoniſch-chromatiſche Oktave viererlei halbe Töne, dreierlei ganze oder große (die kleinen ungerechnet), viererlei große und zweierlei kleine Terzen, fünferlei Quarten und Quinten, zweierlei kleine Sexten, und endlich viererlei dergleichen große und eben ſo viel kleine und große Septimen zeige. Eine jede Klangſtufe, wenn auch gleichnamig, erſcheine daher in jeder einzelnen Tonart in völlig verſchiedener Geſtalt, an wechſelndem Orte. Dieſe Verſchiedenheit wird nun näher betrachtet. Nur C, E, G haben hiernach richtige Verhältniſſe: „und iſt es etwas merkwürdiges, daß dieſer Drey-Draat ſich in allen diatoniſchen Umſtänden ſo gleich und rein verhält.“ In der Lage des großen und kleinen Tones allein trifft G mit C und E nicht zuſammen; E und C, A und F zeigen die meiſte Übereinſtimmung, wogegen ſie „in Anſehung der Höhe und Tiefe, ihrer Bewegungen und des chromatiſchen Weſens eine ſolche ſtarke Verſchiedenheit in der Ausübung darlegen, daß ſich ein Nachdenkender darüber verwundern muß und die Urſache nicht in der Meß- oder Rechenkunſt, ſondern in der Naturlehre zu ſuchen hat.“ H dur kömmt in mathematiſcher Reinheit mit C, E, G am erſten überein, da es nur ein einziges unrichtiges Intervall hat (den kleinen Halbton auf der letzten Stufe); D, F, A, „die gleichfalls unter ſich einen Akkord machen“, ſind von den übrigen am reinſten, da jeder von ihnen nur zwei unrichtig ſcheinende Intervalle bei ſich führt. Fis und B haben 3 verdächtige Intervalle, ſcheinen alſo weiter von der mathematiſchen Reinheit entfernt, und doch fällt B „viel reiner und lieblicher in die Ohren als Fis, ſein Mitgeſell, und H, der noch beſſer und richtiger ſeyn will.“ Cis und Gis machen es mit 4 unreinen Intervallen noch viel gröber, Dis hat gar 5 ſolcher Anſtöße, müßte alſo der unrichtigſte Modus von allen ſeyn, „da es doch die Ohren ſchnurſtracks widerſprechen, und die beſten Kenner faſt nichts lieberes als dieſen Modum hören mögen, welches denn eben ſolches Nachdenken geben kann, als die obige Richtigkeit bei dem widrigen H dur, wodurch der Sinn weit mehr als durch unſer Dis dur beleidigt wird ꝛc. Es muß eine ſolche förmliche Verſchiedenheit den Melodieen eine ganz andere Art und ein ganz fremdes Weſen geben, wenn ſie aus einem Tone in den andern verſetzet werden.“ Niemand glaube, bei einer Verſetzung dieſelbe Tonart beizubehalten; es zu meinen iſt ein Zeichen grober Unwiſſenheit und ſchlechter Erfahrung in den rechten, wahren, „harmoniciſchen“ Grundregeln. Zufällig kann ein Satz, wenn er von ungefähr in die rechte Oktavengattung geräth, dadurch ſchöner werden; die meiſte Zeit aber wird ein Stück, zumal wenn es von einem tüchtigen Meiſter geſetzt worden, der den wahren Ton erwählt hat, dadurch nur verſudelt. „Wenn eine Canarieninſel nach Grönland vertriebe, (denn von Treibinſeln hat man wohl ſo viel Exempel als von verſetzten Geſängen) ſo bleibt ſie zwar gewiſſermaaßen dieſelbe Inſel, ich ſollte aber ſehr zweifeln, ob jemand bei ſolcher zufälligen Veränderung ihrer Lage viel Wein und Zucker daher verſchreiben würde. Alſo iſt es auch mit unſern Liedern bewandt; bei einer nachtheiligen Verſetzung verlieren ſie ihre beſte Anmuth, ob ſie gleich, dem körperlichen Anſehen nach, ihr Weſen zu behalten ſcheinen.“

Dies wird nun handgreiflich an einem kurzen Tonſtücke gezeigt, das, unter Angabe der mathe-

matiſchen Verhältniſſe jeder ſeiner Tonſtufen, in alle zwölf Durtonarten verſetzt wird. Dieſem allen nach ergiebt ſich die Folgerung: Jede Oktave hat zwölf Klangſtufen, die in jeder Tonart weſentlich und vollkommen ihren Platz haben. „In dieſer harmonicaliſchen Republik herrſchet nicht einer allein; es regieren nicht die Vornehmſten oder etliche insbeſondere, ſondern alle und jede Klänge haben Sitz und Stimme auf eine demokratiſche Art. Der eine halbe Ton, das eine Mi-ſa (wenn es ja ſo heißen ſoll und muß) hat hier eben ſo viel zu ſagen als ſeine elf Cameraden" ꝛc. Dieſes iſt unläugbar. Zeigt aber auch die mitgetheilte Tabelle „des ganzen chromatiſchen Baues, worin obige Intervalle in ihrer Ordnung, ſo wie ſie itzund in den meiſten Orgelwerken nach ihrer Stimmung vorhanden und aneinander hangen, anzutreffen ſind ꝛc., daß jeder von den 24 Tönen ſeine ganz eigene, keinem andern gemeine Oktavengattung habe, ſo kann es nur trotz Sinn und Verſtand, Ohren und Vernunft geleugnet werden, und eben ſo leicht mag man verneinen, daß die Sonne ſcheine oder daß der Menſchen Geſichter unterſchieden ſind, weil ſie alle zwei Augen, zwei Ohren, einen Mund und eine Naſe haben." Sind auch beide Ohren, beide Augen aus einerlei Stoff und gleichgebildet, ſo wird doch das rechte Auge wohl ein anderes Auge ſeyn als das linke. Beachte man doch, daß jede der 12 Durtonarten auf ihren einzelnen 12 Klangſtufen den großen Halbton in dem Verhältniſſe von 16:15 an ganz verſchiedenen Orten zeigt, daß mangelhafte oder überflüſſige Intervalle (die wohl mit größerem Rechte als Abzeichen gelten können) in jeder von ganz verſchiedener Art, in völlig abweichender Zahl vorkommen: eines und 2 nur in je einer*), 3 in zweien**) und eben ſo 4 und 5***), 6 in dreien†), in einer einzigen 7††); wer wollte da ferner behaupten, daß die Lage des Halbtones in älterem Sinne die Tonarten weſentlich unterſcheide, da er nirgend in ſeinem rechten Verhältniſſe eben da vorkömmt, wo er jenen Unterſchied begründen ſoll; oder wer möchte ſich erdreiſten, die Einerleiheit der Tonarten unſerer Tage zu behaupten, da ihre große Verſchiedenheit zu Tage liegt?

Nun aber könne man einwenden (fährt unſer Verfaſſer fort): eine gleichſchwebende Temperatur werde alle dieſe mathematiſchen Beweisthümer völlig zu Grunde richten. Auch hier aber gehe die Eigenthümlichkeit der neueren Tonarten bei jeder Prüfung ſiegreich hervor. Eine ſolche Temperatur ſei allerdings höchſt wünſchenswerth und ſein eigenes Verlangen lebhaft auf dieſelbe gerichtet, aber wo könne man ſie antreffen? Hamburg ſei eine kleine Welt, aber daſelbſt finde ſie ſich nicht. An die ungleichſchwebende ſei man ſo ſehr gewöhnt, daß — ohnerachtet viele Inſtrumente und die Singſtimmen überall keiner Temperatur bedürften — dennoch die Gewohnheit bewirken werde, daß nichts als Mißlaute zu hören ſeien, wenn man ein gleichſchwebendes Klavier oder eine dergleichen Orgel bei der Begleitung anwenden wolle. Angenommen aber, ſie wäre vorhanden und überall eingeführt, wo bleibe nun bei den Modiſten — den Anhängern der alten Lehre — das geprieſene Kennzeichen ihrer Tonarten, die verſchiedene Lage des Halbtons? da werde der Halbton ja in gleichem

---

*) E $^{1}_{\text{dur}}$ C $^{2}_{\text{dur}}$

**) $\left.\begin{matrix}\text{G}\\\text{H}\end{matrix}\right\}$ dur. 3

***) $\left.\begin{matrix}\text{D}\\\text{A}\end{matrix}\right\}$ 4 $\left.\begin{matrix}\text{Fis}\\\text{Gis}\end{matrix}\right\}$ 5

†) Cis. F. B. 6

††) Es. 7

Verhältniſſe auf allen Stufen der Leiter zu finden ſeyn und es nicht ferner heißen können: Mi et fa sunt tota musica, ſondern: Tota musica est mi et fa. Endlich aber (und dieſes ſei das Vornehmſte) „ſo habe ein jeder Klang und folglich auch der, welcher zum Grunde eines Geſanges erwählet werde, ſchon als bloßer Klang ſolche Eigenſchaften an ſich, die ihn von allen andern Klängen völlig und ſattſam unterſcheiden, ihm eine ganz andere Art, Geſtalt, Namen, Kraft und Natur ertheilen;“ ſo daß auch die gleichſchwebende Temperatur, würde ſie überall herrſchend, dennoch der Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit der Tonarten keinen Eintrag thun könne. Von großer Wichtigkeit ſei Höhe und Tiefe des Klanges; die Griechen ſahen es wohl ein, denn ſie „gaben ihren Tonarten kein anderes Abzeichen, als von der verſchiedenen Höhe und Tiefe des Klanges.“ Dieſe eigenthümliche Verſchiedenheit liege in dem Verhältniſſe der Schwingungen, durch welche nach Maaßgabe der Länge oder Kürze der gerührten Saite der höhere, der tiefere Ton entſtehe. Denn „die häufigere Bewegung (innerhalb deſſelben Zeitraumes) wirke ganz anders als die ſeltnere, da denn dieſer Unterſchied des Triebes auch einen Unterſchied in den Empfindungen verurſachen müſſe.“ Der Unterſchied möge ſo groß ſeyn, „als zwiſchen dem Leibeszierrath eines Prinzen und Nachtwächters, die beide in blau gekleidet ſeyn können, doch mit gar ungleicher Anzahl der Fäden ihres Lakens.“ Hieraus folge: daß ſchon die Oktave (auch bei unveränderter Tonart) jeder Melodie einen ſehr verſchiedenen Charakter beilege. „Habe nun der Klang an und vor ſich ſelbſt, wenn er auch in einerlei Ton oder in Oktaven und auf einerlei Art Inſtrumenten hervorgebracht werde, ſchon ſolche verſchiedene Wirkung: was wolle er (ſie) nicht bei anderen und merklicheren Umſtänden haben?“ In der Quinte ſei der Unterſchied bei der Verſetzung ſchon viel merklicher, und er werde immer empfindlicher, „je enger und kleiner die Verhältniſſe ausfielen, ſo ſich zwiſchen zween Klängen befinden, aus deren einem man die Melodie in den andern verſetze; dergeſtalt, daß eine Verwechslung des kleinen Halbtons nothwendig den aller handgreiflichſten Unterſchied machen müſſe, inſonderheit, wenn das kleine limma dazu angenommen werde, ſintemal 128 Schläge mit 135 faſt gar keine Gemeinſchaft haben, welches auch die Erfahrung genugſam bekräftige, wenn etwas aus dem F in das Fis verſetzet werde.“ Aber auch ſchon an ſich, ſelbſt unter ganz gleichen Vorausſetzungen, ſehe kein Ding dem andern vollkommen gleich. Gerathe wohl der Vortrag eines Liedes demſelben Sänger, wenn er auch nichts daran ändere, einmal wie das andere? könne der geſchickteſte Maler ein Geſicht zweimal ſo malen, daß gar kein Unterſchied ſei? ſei irgend ein Menſch tüchtig, auch nur einen einzigen Strich, ja, einen einzigen Punkt, auf gleiche Weiſe zweimal zu wiederholen? Alles widerſtrebe hienieden einer ſo unbedingten Gleichheit. Ein reiner Quinten- und Quartenzirkel ſei nicht möglich, er ſchließe ſich nicht; entweder man erreiche ihn nicht oder komme darüber hinaus. „Gott und die Natur (ſo ſchließt unſer Verfaſſer) haben der Sache eine ſonderbare Unermeßlichkeit beilegen wollen, zu deren rechten Erkenntniß und Einſicht wir einer gleichmäßigen unendlichen Fähigkeit, Glückſeelig- und Geſchicklichkeit bedürfen. Der Tonkunſt Zweck iſt es (ſagt Lippius) ſothane an ſich ſelbſt unendliche Intervalle endlich zu machen und in gewiſſe Schranken einzuſchließen. Unſer ſtückwerkiſches Wiſſen erſtreckt ſich nicht auf das Ewige: deshalb bringt man es aus Noth durch die Schwebung der Quinten, oder die ſogenannte gleiche Eintheilung der halben Töne endlich dahin, daß die Oktaven ſich rein verhalten. Völlige Gleichheit in dieſer Schwebung, dieſer Ausgleichung, iſt ſchwer zu treffen: wäre ſie aber auch erreicht, dennoch würde nach dem Vorgetragenen ein jeder von den 12 chromatiſchen Klängen an und vor ſich ein rechtes und ächtes Original

ſeyn.“ Eine gleichſchwebende Temperatur iſt aber nicht durch Berechnungen allein, ſondern durch die That in Ausführung zu bringen. „Wenn's dazu kömmt, dürfte es wohl, zumal bei einer vollen Muſik, ſeltſam klingen; die Urſachen ſind oben angeführt. Ich wünſche das beſte und habe eine gute Meinung von der Gleichheit. Aequalia non faciunt bella.“ Aber wer hier etwas ſchaffen will, muß nicht Meßkünſtler allein, ſondern auch Tonkünſtler ſeyn; „ein ſolcher aber iſt gewiß auf Erden der rareſte Vogel, und ein ſchwarzer Schwan.“

Nur vorübergehend berühren wir das in den vorſtehenden Ausführungen gegen die ältere Tonanſchauung Geſagte; denn hier iſt es nicht unſere Aufgabe, ihr das Wort zu reden. Kann die ältere Tonkunſt mit Recht eine eigenthümliche, harmoniſche Entfaltung des diatoniſchen Klanggeſchlechts genannt werden, ſo dürfen alle Beweisgründe, die aus dem chromatiſchen gegen ſie hergenommen werden, als ſolche nirgend gelten, und die bedingte Unterordnung dieſes Klanggeſchlechts, deſſen Entwickelung nach den Grundſätzen der neuen Tonkunſt im ſechzehnten Jahrhunderte ſich allgemach vorbereitete, wie an einem andern Orte gezeigt worden iſt, kann nicht einer dumpfen engherzigen Beſchränkung Schuld gegeben werden. Sollte die Lage des Halbtons, wie ſie durch den Wechſel des Anfangspunktes der diatoniſchen Leiter geändert wird, allein den Unterſchied der Tonarten begründen und in der That weiter Nichts in Betrachtung gezogen werden, um deren Eigenthümlichkeit zu beſtimmen, ſo hätte Mattheſon das vollkommenſte Recht, jene verſchiedenen Oktavengattungen einen „unförmlichen, todten Leib“ zu nennen. Allein eben dieſe wechſelnde Lage bedingte nicht allein das Vorherrſchen weſentlich verſchiedener Klangſtufen in den einzelnen Tonarten, ſondern begründete auch die ihnen eigenthümlichen Ausweichungen, und erſcheint hiernach in der ioniſchen Tonart die große Terz und Septime, in der mixolydiſchen die große Terz und kleine Septime, in der doriſchen die kleine Terz und große Sechste, in der äoliſchen die kleine Terz und Sechste, in der phrygiſchen endlich die kleine Sekunde und kleine Septime neben der kleinen Terz (unangeſehen die überall durch die Stellung des Halbtons bedingte Lage des Tritonus) als vorherrſchend, ſo werfe Niemand der älteren Tonkunſt vor, daß ſie „die größeren, kenntlicheren, empfindlicheren, merkwürdigeren Tonverhältniſſe“ außer Acht gelaſſen. Und wird doch zugeſtanden: die „gekünſtelte Finſterniß“ der „halbtönigen Grillen“ Glareans ſei endlich in ſo weit noch werth, daß man ſie in Erwägung ziehe, weil die meiſten Kirchengeſänge danach eingerichtet und unterſchieden ſeien; ſo fragen wir billig: iſt es nur denkbar, daß eine der Kunſtübung ganz fern liegende, rein theoretiſche, ja, angeblich aus einem bloßen Mißverſtändniſſe halbgelehrter Ausleger entſtandene Grille zu einer Zeit wahrhaft frommer, den Volksgeſang der Gegenwart heiligender, die uralten kirchlichen Weiſen der Vorzeit erneuender, verjüngender Begeiſterung jemals eine ſolche Macht habe üben können, einer ganzen Gattung von Geſängen belebende Grundform zu werden? Eine ſo unglaubliche Vorausſetzung zu rechtfertigen mußte freilich jene ganze Gattung, als der Kunſt gar nicht angehörig, derſelben entzogen werden, und das hat Mattheſon an vielen Orten ſeiner Schriften zwar ganz folgerecht gethan; wir indeß finden uns dadurch aufgefordert, vor der Annahme ſeiner Folgerungen zu warnen, die allein auf Vorausſetzungen ſich gründen, welche durch ſeine Stellung zu ſeiner Gegenwart und Vorzeit bedingt ſind und auf keine Weiſe für klare, entſchiedene geſchichtliche Anſchauungen gelten dürfen. —

Allein ungeachtet jener Verſtöße bleibt ſehr vieles, was die neueren Tonarten betrifft, in der beſprochenen Abhandlung lehrreich und merkwürdig; ja, ſie kann uns Anleitung geben, deren

vielfach beſprochene, ſelbſt beſtrittene Eigenthümlichkeit tiefer zu ergründen. Daß freilich dieſe in der ſo ſehr gerühmten großen Verſchiedenheit der mathematiſchen Verhältniſſe ihrer einzelnen Klangſtufen beſtehe, möchten wir bezweifeln. Denn dieſe Verſchiedenheit darf nirgend von ſo großer Bedeutung ſeyn, daß ſie die Natur jener Klangſtufen veränderte; wäre ſonſt ja doch gegen die erſten Grundregeln des ſonſt ſo hoch geprieſenen Werkmeiſter von der Tonausgleichung gefehlt! Der Ausſpruch jenes verdienten Tonlehrers, der für die Bedeutſamkeit dieſer Unterſchiede in Anſpruch genommen wird: „daß auch ein einziges Comma, der neunte Theil eines Grades, den Ohren ſehr empfindlich falle", kann als entſcheidend nicht gelten. Denn eine Abweichung ſolcher Art wird von ihm als eine ſehr empfindliche bei den Quinten allein bezeichnet: ja die, um ¼ eines Comma nur unter ſich ſchwebenden Quinten werden lahme und faule, trotz der Verſicherung älterer Tonlehrer in den Orgelwerken früherer Zeit nicht vorkommende genannt. Und Mattheſons feines Ohr ſollte nach der von ihm beſchriebenen Temperatur in den Tonarten D, B, Fis dur eine, gar um ein ganzes Comma zu ſtumpfe Quinte*), ja, in Es dur eine um eine enharmoniſche Dieſis zu ſcharfe**) haben dulden können? Er ſollte im Stande geweſen ſeyn, zwei dieſer Tonarten, B und Es, als beſonders feierlich, majeſtätiſch zu rühmen, wenn ſie doch an einem ſo böſen Makel litten, durch den eine weſentliche Saite der einen mehr noch als lahm und faul, eine gleiche der andern ſogar zu einer doppelt verminderten Conſonanz anderer Art, einem unerträglichen Mißklange wurde? Er hätte ihre Eigenthümlichkeit in einem ſo groben Mangel an Reinheit ſuchen können? Wäre es mit ihnen bei der damaligen Stimmung in der That alſo beſchaffen geweſen, wie er ausſagt, ſo durfte er auf Werkmeiſter zwar wegen der Merklichkeit dieſer Abweichungen ſich berufen, aber auch gewiß ſeyn, von ſeinem Gewährsmanne das Urtheil über ihre unbedingte Verwerflichkeit zurückzuempfangen. Allein wahrlich! nicht ſein Ohr, nur ſeine Rechnung hat ihn getäuſcht, denn ſchwerlich waren ſeine Lieblingstonarten in den Verhältniſſen eingeſtimmt, welche er angiebt. Damit freilich fallen alle ſeine mathematiſchen Beweisgründe hin, welche ohnedem zu ſeinen Unfolgerechtigkeiten gehören, da er ſelber ſo oft behauptet, daß die mathematiſche Reinheit noch nicht die Anmuth mit ſich führe, und von der Meßkunſt auf die Naturlehre verweiſt. Bei den übrigen Wohlklängen, geſchweige denn Mißklängen, wären endlich Abweichungen ſolcher Art noch wohl zu dulden geweſen, wenn ſie auch dem geübten Ohre merklich blieben; ſollten wir jedoch es für möglich halten können, ſie, eben in den angegebenen Maaßen bei der Einſtimmung genau zu vertheilen, was doch geſchehen müßte, wenn die Eigenthümlichkeit der Tonarten bewahrt bleiben ſollte? Eine Aufgabe wäre es, kaum leichter zu löſen als jene genau-gleiche Vertheilung derſelben unter alle Klangſtufen, um den nur dadurch erreichbaren Kreislauf der Töne zu ſichern. Wäre ſie endlich aber gelöſt, dürfte einem ſo geringen Tonverhältniſſe, das in Vergleich mit dem ſo viel bedeutenderen Halbtone eher den Namen eines „unerbetenen Zaunkönigs" verdient, eine ſo große Wirkſamkeit beizumeſſen ſeyn, daß es „himmelweite" Unterſchiede begründete, oft eben da, wo ſonſt zwei Tonarten in anderen weſentlichen mathematiſchen Beziehungen völlig übereinkommen, wie ja unſer Verfaſſer ſelber als eine Merkwürdigkeit anführt?

Wir ſehen daher von Beweisgründen dieſer Art ab, und wenden uns zu der um ſo vieles

*) 40 : 27 ſtatt 3 : 2.

**) 182 : 125 ſtatt 3 : 2.

wichtigeren, ja gewiß allein entſcheidenden Höhe und Tiefe der Grundtöne. Es iſt eine Eigenthümlichkeit der Tonarten unſerer Zeit, daß ſie einen in ſich zurückkehrenden Kreislauf bilden, der quintenweis aufwärts und abwärts jede der zwölf Klangſtufen der Oktave zum Grundtone einer Tonreihe erhebt, die in den weſentlichen Verhältniſſen ihrer Glieder auf allen Stufen dieſelbe iſt, und nur in ſofern die kleine oder große Terz in ihr vorherrſcht, und ſie zu einer weichen oder harten macht, doppelgeſtaltet genannt werden darf. Nun iſt es unleugbar, daß jedes Tonſtück (ſeine Tonart ſei welche ſie wolle) einen großen Theil ſeiner Mannichfaltigkeit demjenigen verdanke, was wir Ausweichungen nennen. Dieſe Ausweichungen aber, ganz abgeſehen auch von der Doppelgeſtaltung der harten und weichen Tonart, ſind eben dadurch beſonders wirkſam, daß der Grundton für eine Weile vertauſcht wird, während dennoch die Beziehung auf den urſprünglichen, am Schluſſe die Herrſchaft wiedergewinnenden, unverwiſcht bleibt. Mattheſon ſelber hat dieſes lebhaft gefühlt. Er ſagt in ſeinem beſchützten Orcheſter: (P. II. Cap. IV. §. 17.) „bei ſolchen Ausweichungen muß man nicht unordentlich werden, und ins große Weiße etwas hineinſetzen, ſondern wenn aus einem, und dem Hauptmodo gewichen wird, muß in einen andern, und zwar verwandten modum eingetreten werden, von dieſem in den dritten ꝛc. So lange als man nur behutſam hierinnen gehen und ſich nicht verlieren will, müſſen keine anderen Cadenzen als auf die drei weſentlichen Saiten der Tonart gemacht werden; denn obgleich eine jede ſolcher Saiten auch für ſich eine eigene Tonart hat, ſo überwindet doch der erſte Eindruck des Haupttones alles Übrige dergeſtalt, daß es ſcheinet, als wäre es, zumal bei den weichen, nur eine Tonart ꝛc.“ So bildet denn unzweifelhaft der Haupt- und Grundton jedes Tonſtücks deſſen Mittelpunkt, und ſeine Anziehungskraft iſt ſo groß, daß nicht eher das Gehör den Eindruck eines Ganzen und mit ihm volle Beruhigung empfindet, bis ſeine Herrſchaft wiedergekehrt iſt. Nach ihm mißt es mit ſicherem Gefühle den Abſtand jeder für eine Weile ihn verdrängenden Tonreihe; und möge dieſe in ihren Klangſtufen auch mit der durch ihn geregelten übereinſtimmen, ſo gewinnt ſie durch jenes Verhältniß zu ihm dennoch eine eigenthümliche Färbung, ſo daß ſein Walten, auch bei Hemmung ſeiner unmittelbaren Wirkſamkeit, dennoch geheimnißvoll fortdauert, die Beziehung auf ihn das Ganze unwiderſtehlich durchdringt und belebt. Jedoch nicht als Beſtimmendes allein, auch als Beſtimmtes erſcheint er uns; denn neben der Macht, die er als Grundton ſeiner eigenen Tonreihe auf die ihr verwandten, oder mit ihr in Beziehung gebrachten übt, muß er auch dem Einfluſſe des größeren Kreiſes unterliegen, von dem er nur ein einzelnes Glied bildet. Willkührlich zwar kann in dieſem Kreiſe der Anfangspunkt überall geſetzt werden; aber frühe ſchon wurde er in demjenigen Tone angenommen, der theils die ungefähre Mitte des von ihm nach der Höhe hinauf-, nach der Tiefe hinabreichenden geſammten Tonreiches bildete, theils eine Reihe begann, die ohne Anwendung eines Hülfszeichens in der Tonſchrift auf die einfachſte Weiſe dargeſtellt werden konnte, und an welche, weil ſie von den älteren Tonarten denen der ſpäteren Zeit in ihren Grundzügen völlig, in ihrer Behandlung am meiſten übereinſtimmte, der neue Kreislauf dieſer letzten am leichteſten geknüpft werden konnte. Wir meinen die Tonart C dur. Mit ihr auch befreundete ſich von jeher der Anfänger im Spiele auf den leitenden Taſteninſtrumenten am früheſten, weil ſie ihm die leichteſte war, im Leſen der Tonſchrift ſowohl als der Ausübung; wie erklärlich, daß eben ſie als Maaßſtab für alle übrigen (ſei es auch unbewußt) dem Gehöre ſich einprägte! Nicht aber glaube man, daß ſie auf ſolche Weiſe in der Mitte der übrigen als ein bloß durch Nähe und Entfernung Beſtimmendes, an ſich aber

völlig Gleichgültiges daſtehen müſſe; denn einer ſolchen Annahme widerſpricht ſchon die Anſchauung des Kreislaufes, von dem auch ſie nur ein Glied bildet, durch den ſie die mannichfachſten, auch ſie beſtimmenden, ſie eigenthümlich färbenden Rückwirkungen erfährt. Mit der Art ihrer eigenen Einwirkung nun auf die übrigen verhält es ſich auf doppelte Weiſe. In jenem nach Quinten aufwärts und abwärts von ihr aus beginnenden, in ſie zurückkehrenden Kreislaufe erſcheint zunächſt jede Tonart, jenachdem ſie auf- oder abwärts ihr näher oder ferner ſteht, als die ihr verwandtere oder fremdere, und dieſes Gepräge der Fremdartigkeit oder Verwandtſchaft bleibt ihr ſelbſt da, wo ſie ſelbſtändig auftritt. Ihr Verhältniß aber geſtaltet ſich ferner auch durch die Klangſtufe, die ihr Grundton mit dem Tone C verglichen, in der durch dieſen begonnenen diatoniſch-chromatiſchen Reihe bildet. Unter den harten Tonarten, an die wir unſere Betrachtung zuerſt knüpfen, ſind die Töne F und G der Tonart C die verwandteſten. Beziehen wir deren Grundtöne auf den Ton C, ſo entſtehen ſie durch die, in der natürlichen Tonreihe jedem Klange beiwohnende Neigung, zunächſt nach ſeiner geſchärften Wiederholung durch ſeine Oberoctave, deren Oberquinte zu erzeugen, und aus der hienach ſich ergebenden Rückbeziehung jeden Klanges auf ſeine Unterquinte, gleichſam ſeine Erzeugerin. Das Gefühl eines mäßigen Aufſchwungs, eines ruhigen Abfalls ſolcher Art giebt der Regel nach jenen erſten beiden Tonarten auch das Gepräge einer ſanften, ruhigen Munterkeit, nur daß ſie dort ernſter, hier lebhafter erſcheint. Das Verhältniß der Terz, welche den Dreiklang erſt geſtaltet und vollendet, erſcheint, ſofern es als große hervortritt, in der natürlichen Tonreihe nächſt der zweiten geſchärften Wiederholung des Grundtons, (der ſo zu der ihm vorangehenden Oberquinte ſeiner tieferen Oktave die Oberquarte bildet) als der fernere, ja höchſte, freudigſte harmoniſche Aufſchwung; daher iſt Glanz, Helligkeit wohl das urſprüngliche Gepräge der Tonart E dur. Einem geiſtreichen Tonkünſtler aber, der dieſe Beziehung lebendig fühlt, kann es um deswillen eben ſo leicht werden, in ihr die Gluth der höchſten, verzehrendſten Leidenſchaft auszudrücken, als heilige Ruhe, ja, Verklärung, jenachdem er ſeiner Geſangsweiſe raſchen Aufſchwung giebt, oder ſie demüthig ernſt einherſchreiten läßt. Das milde mehr und düſtere Aufſtreben der kleinen Terz möchte dagegen die Urſache ſeyn, weshalb vor allem der Ton Es zu feierlichen, fromm-erhabenen Geſängen und Tonſpielen faſt von jeher durch die mehrſten Tonmeiſter gewählt worden iſt; denn die Beziehung ſeiner an ſich harten Reihe auf das eine weiche bezeichnende Tonverhältniß ſcheint ihm dieſe Färbung geben zu müſſen. Auf ähnliche Weiſe geſtaltet ſich die Eigenthümlichkeit der Töne A und As dur. Der Grundton der einen iſt die kleine, der andern die große Unterterz von C; ſanfter, aber auch weich-trauernder der Abfall des einen, großartiger, heiterer dagegen der des andern. Darum wohl der geheimnißvoll ernſte Ausdruck, den wir bei den meiſten Tonſtücken der beſten Meiſter aus As dur empfinden, der zartere, weichere, welchen die aus A dur athmen. Soweit die Verhältniſſe der Grundtöne unſerer Tonarten zu einem als Mittelpunkt angenommenen Tone ſich in Wohlklängen darſtellen, haben wir deren Einfluß auf die von dieſem beherrſchten Reihen zu entwickeln geſucht. Nicht minder entſchieden finden wir ihre Einwirkung, ſofern ſie als Mißklänge hervortreten: es ſei nun als Ton und Halbton, als Tritonus, als große und kleine Septime. Cis dur, auf dem Halbtone beruhend, ſteht in der Tonhöhe C dur am nächſten, im aufſteigenden Kreislaufe der Töne iſt es um ſieben Stufen von dieſer Tonart entfernt; Nähe und Ferne, ſo wunderſam gepaart, machen es zum Ausdrucke des Fremden und Seltſamen beſonders geſchickt. D dur dagegen ſteht in ſeinem Grundtone um einen ganzen Ton, im aufſteigenden Kreislaufe

aber um zwei Stufen von C dur entfernt; geſteigerter Aufſchwung im Verhältniſſe zu G dur bei dennoch näherer Tonhöhe gegen C geben dieſer Tonart das Gepräge des Kühnen und Kräftigen, das ſie faſt überall bezeichnet, wo wir ſie antreffen. In dem Verhältniſſe des Tritonus, eines widrigen Mißklanges, erſcheint Fis, der Grundton der gleichnamigen harten Tonart, gegen C. Seine Tonart freilich ſteht im aufſteigenden Kreislaufe um eine Stufe näher an C dur als Cis, iſt einestheils alſo dieſem zwar weniger fremd, beruht aber auch auf einem entſchieden herberen Verhältniſſe; das Gepräge des Seltſamen tritt in ihr alſo eher ſchärfer noch und beſtimmter hervor als in jener entferntern. Und endlich, bei aller Nähe ihrer Tonhöhe, tragen dennoch H und B dur, dieſes auf die kleine, jenes auf die große Septime von C gegründet, das abweichendſte Gepräge. Um zwei Stufen abwärts im Kreislaufe iſt B von C dur entfernt, und ſein Grundton leitet als kleine Septime, weich hinabſtrebend, das Hinſinken abwärts in die Unterquinte jener Tonart ein. Daher wohl jene Milde und Ruhe, die man B dur nachrühmt, die jede heftige Aufwallung beſeitigt, dem geiſtreichen Tonſchöpfer wohl ein Mittel werden kann, die Seele zu hohen Dingen zu erheben. Um fünf Stufen dagegen dringt H von C dur aufwärts, und auf herbe, harte Weiſe ſtrebt das Tonverhältniß der großen Septime, das ſein Grundton gegen C darſtellt, ſeiner Auflöſung in die Oktave jenes Tons entgegen. Deshalb alſo vielleicht das Harte, das Geſpannte, deſſen lebhaften Ausdruck Mattheſon in den meiſten aus H dur geſetzten Tonſtücken finden will.

Gehen wir nun zu den Molltönen über, ſo finden wir, daß ihre Eigenthümlichkeit theils durch ihre Beziehung auf die Durtöne von gleichem Grundtone, theils die beſtimmter zu ihnen gehörenden, um eine kleine Terz aufwärts von ihren Grundtönen liegenden beſtimmt wird.

So erſcheint uns E moll um ſo trüber, je glänzender und heller E dur; F moll um ſo hingeſunkener, dem Ausdrucke tödlicher Verzweiflung (nach Mattheſons Anſicht) um ſo leichter ſich aneignend, je ruhig-heiterer F dur, je geheimnißvoll-ernſter As dur ſich darſtellt. So breitet in B moll über die Sanftheit und Milde der gleichnamigen Durtonart ſich ein trüber Schleier, und die Fremdheit, die Seltſamkeit des verwandten Des (Cis) dur färbt ſich ihm zugleich an. Auf G moll wirken auf zartere Weiſe G und B dur ein, die beide ein ſo verwandtes Gepräge tragen; die Kühnheit und Pracht von D dur erſcheint in D moll ſtreng und ernſt, aber wegen der Verwandtſchaft mit F dur minder herbe als in H moll, durch das beſſer vielleicht als irgend eine andere Tonart der Ausdruck von Wildheit zu erreichen iſt. Dieſen leihen ihm die nahen Beziehungen zu D und H dur; da es durch die kleine Terz um 3 Stufen näher zu C dur rückt, durch das Verhältniß ſeines Grundtons aber die Härte und Gewaltſamkeit bewahrt, welche der weiche Dreiklang durch ſeine Trübheit nur noch herber macht.

Leicht wird man auf dieſem Wege ſich fernere Rechenſchaft darüber ablegen können, weshalb C, Cis, Es, Fis, As und A moll ebenfalls ein beſonderes Gepräge erhalten. Denn die gegebenen Beiſpiele mögen um deswillen hier genügen, weil die Abſchattungen unendlich ſind, welche durch Bewegung, Rhythmus, Wahl der begleitenden Inſtrumente ꝛc. der Tonkünſtler jeder ſeiner Schöpfungen zu geben vermag; weil die Grundtonart derſelben, empfange ſie auch ihre Färbung durch ihre Stelle in dem Kreislaufe aller Tonarten, doch nun für das einzelne Tonwerk wiederum Mittelpunkt, bedingterweiſe Beſtimmendes und auf ähnliche Weiſe Zurückwirkendes wird. Eben ſo ſcheint oft die bloße Art, ein Tonſtück durch die Schrift aufzuzeichnen, für den Ausdruck ſeiner Tonart uns nicht unwichtig,

ſollten wir es auf Taſteninſtrumenten auch wirklich innerhalb derſelben Octave ausüben. So kommen Des, Es, Ges, As dur uns weicher vor als Cis, Dis, Fis, Gis; und — bei einem für das Ohr in der That auf Taſteninſtrumenten gar nicht vorhandenen Unterſchiede — offenbar nur deshalb, weil der große Halbton, die kleine Terz, die verminderte Quinte, die große Unterterz, einestheils Wohlklänge oder doch minder herbe Mißklänge ſind, als die durchhin ſcharfen Diſſonanzen des kleinen Halbtons, der übermäßigen Sekunde, des Tritonus, der übermäßigen Quinte, welche die Grundtöne der zuletzt genannten, durch Kreuze bezeichneten Tonarten gegen C bilden. Von der Möglichkeit, zwiſchen jenen doppelnamigen Tonarten auf Bogeninſtrumenten ꝛc. einen wahrhaften Unterſchied darzuſtellen, ſehen wir hier ab, weil die Temperatur der leitenden Taſteninſtrumente, ohnerachtet jene ihrer nicht bedürfen, bei gemeinſchaftlichem Zuſammenwirken dennoch auf ſie übertragen wird.

Niemand bezweifelt, daß den Verhältniſſen der Klangſtufen, wie ſie im Laufe eines Tonſtücks wechſelnd, melodiebildend hervortreten, ein großer Theil der Wirkung deſſelben beizumeſſen ſei. Weniger vielleicht wird man geneigt ſeyn, ihren Einfluß auf die Eigenthümlichkeit der Tonarten einzugeſtehen, ein verborgenes, geheimnißvolles Walten der Art anzuerkennen, wie wir es beſchrieben. Und doch; woran ſollte anders das geübte Gehör bei dem Spiel auf Taſteninſtrumenten, bei unbegleitetem Geſange, die Tonart erkennen? Allgemeine Erfahrung Kundiger beſtätigt die Thatſache, daß, vorausgeſetzt, der Hörende habe zuvor mit der freilich oft genug wechſelnden Höhe der Stimmung ſich befreundet, die Tonart eines Stückes auch bei dem erſten Anhören ihm nicht fremd bleibe. Was könnte ihn anders zu dieſer Erkenntniß befähigen, als das Verhältniß der einzelnen Grundtöne zu einem gemeinſamen Mittelpunkte der Stimmung, an das eine innere, unbewußte, aber nicht minder ſichere Meßkunſt ſich anſchließt, um als Ergebniß ihrer Prüfungen den jedesmaligen Grundton der eben vor das Gehör gebrachten Tonarten zu finden. Woran doch ſollte dieſe verborgene Meſſung beſſer ſich knüpfen als an die ſo fühlbare Eigenſchaft jener Grundtöne, ſofern ſie (auf jenen Mittelpunkt bezogen) bald Wohl-, bald Mißklänge in den vernehmbarſten Beziehungen darſtellen? Worauf anders dürfte die eigenthümliche Färbung beruhen, die eine Geſangs-, eine Spielweiſe, höher oder tiefer vorgetragen, unbezweifelt empfängt? Ein gewohnter Mittelpunkt der Stimmung freilich wird bei dem Verweilen an einem Orte, wo der allgemein dort übliche eine andere Stufe einnimmt, eine vorübergehende Irrung bewirken können, allein eben nur eine ſolche, da nicht von Höhe und Tiefe an ſich, ſondern in einer beſtimmten Beziehung, wodurch ſie erſt fühlbar und meßbar wird, auch die Erkennbarkeit der Tonart abhängt. Wirken aber bei Ausführung eines Tonſtücks auch Geigen- und Blas-Inſtrumente mit, ſo wird die Erkennbarkeit ſeiner Tonart durch ſie unbezweifelt erleichtert, da die verſchiedene Art der Hervorbringung der einzelnen Klangſtufen auf der ihnen eigenthümlichen Tonleiter auch den einzelnen Ton als ſolchen vor anderen auszeichnet, und dem geübten Hörer eine größere Fülle von Merkzeichen darbietet als bei Taſteninſtrumenten und reinem Geſange.

In den Tonarten der älteren Zeit fanden wir (neben der, auch hier wirkſamen Höhe und Tiefe) beſtimmt vorwaltende Klangſtufen als Bezeichnendes ihrer Eigenthümlichkeit. Galt die verſchiedene Lage des Halbtons in jeder einzelnen derſelben eine Weile für dieſes Bezeichnende, ſo durften auch wir ſie als ſolches zugeſtehen, ohne von unſerer anfänglichen Behauptung dadurch abzuweichen, da eben die wechſelnde Stelle jenes Tonverhältniſſes auch die vorherrſchenden, aller Tonarten Beſonderheit geſtaltenden Klangſtufen bildet. Jede Tonart der ſpäteren Zeit bietet uns überall

eine gleiche Folge von Tonverhältniſſen, und wollte freilich anfangs eine ungleich ſchwebende Tonausgleichung auch weſentliche Verſchiedenheit derſelben bewahren, ſo haben wir doch gezeigt, daß jene abweichenden Schwebungen auf Wohlklänge nur mit großer Behutſamkeit angewendet werden dürfen, ja, bis zur Aufhebung ihrer Fühlbarkeit, und daß dieſe bei Mißklängen ohnehin faſt verſchwindet; daß alſo ſie nimmer das Bezeichnende derſelben ſeyn kann. Nicht ſowohl in jeder einzelnen Reihe, ſofern wir ſie ſelbſtändig betrachten, fanden wir jenes Bezeichnende, als vielmehr in ihrer Stellung zu dem durch alle Tonarten gebildeten größeren Kreiſe. Es mußte uns hienach mehr auf einer allgemeinen Färbung als auf einer wirklichen Grundform beruhend erſcheinen, dadurch aber auch zweifelhafter werden, weniger zu erfaſſen, ſchwerer darzuſtellen, wenn auch dem äußeren Sinne vernehmlich, dem innern lebhaft fühlbar. Dadurch eben ſind jedoch die Tonarten unſerer Zeit auch der neueren Richtung der Tonkunſt ſo wirkſame Darſtellungsmittel geworden. Die neuere Tonkunſt hat ſich geſtaltet durch das Streben, den wechſelnden Bewegungen des menſchlichen Gemüthes in den Tönen eine lebendige, der feinſten Steigerung empfängliche, der zarteſten Abſchattung fähige Sprache zu ſchaffen, durch den Drang, ein Tonbild — eine geordnete, dem äußeren wie inneren Sinne als ein innerlich Zuſammenhängendes erkennbare Verknüpfung von Tönen — in gewandtem Spiele, unter den mannichfachſten Beziehungen erſcheinen zu laſſen. Dazu bedurfte ſie, als des tüchtigſten Werkzeuges, gleichgeordneter Tonreihen, deren jede den Übergang in die andere, dieſelben Darſtellungsmittel wieder bietende, auf leichte Weiſe gewährte. Das eigentlich Geſtaltende ihrer Schöpfungen blieb die auf allen Stufen gleich mögliche, melodiſche wie harmoniſche Verkettung von Wohl- und Mißklängen in reichſter Abſchattung, deren Anordnung, Einführung, Auflöſung; die mannichfaltigſte Gliederung durch das Maaß; die bald ſanft hingleitende, ernſt fortwandelnde, bald raſch vorwärtsſtrebende, unaufhaltſam hinſtürmende Bewegung.

Dem Reichthume der verſchiedenartigſten Bilder, den unſere Tonkunſt durch dieſe Mittel ſchafft, geben ihre Tonarten die Färbung. Eine tiefe, geheime Wirkſamkeit üben hier der Wohlklang, die mißtönende Klangſtufe; die innige Verknüpfung aller Tonreihen, ihre Beziehung auf einen gemeinſamen Mittelpunkt, ſichern ihnen dieſe Macht, denn jene Beziehung ruft ſie ſelber ihrer Weſenheit nach erſt in das Leben. So könnten wir die reine, die gemiſchte, die gebrochene Farbe in dieſer, in jener Tonart erkennen; und doch, wie mannichfacher Abſtufungen wiederum iſt eine jede einzelne fähig! Wie nun die Malerei die zarteſten Wirkungen ihrer Farben nicht beſſer zu bezeichnen weiß als wenn ſie dieſelben mit Tönen vergleicht, gleichſam damit anzudeuten, daß hier ein geheimnißvolles, dem Gefühle mehr als dem ſondernden Verſtande zugängliches Gebiet beginne, ſo ſei auch uns vergönnt, ſcheinbar in entgegengeſetztem, dennoch gewiß in weſentlich übereinſtimmendem Sinne die Erſcheinungen des Tonreiches auf das Reich der Farben da zu beziehen, wo wir das Weſenhafte einer in ihrem Grunde unläugbaren Wirkung der Töne anſchaulicher zu machen beſtrebt ſind. Hier jedoch in der That ſind wir an die Schranken unſeres Wiſſens gelangt, wie wir es ja durch dieſe Beziehung eingeſtehen. Darum verlange Niemand, daß wir über die Eigenthümlichkeit einzelner Tonarten ein Mehres, als bereits geſchehen, ausſagen; darum wundere ſich keiner, daß denen, die es gewagt, die Beſonderheit einer jeden beſtimmter abzugrenzen, nicht ſelten neue, treffliche Leiſtungen großer Meiſter auf das Entſchiedenſte widerſprechen, ohne daß man wagen dürfte, dasjenige erträumt oder falſch zu nennen, was jene Männer behauptet. Denn dem Meiſter iſt die Darſtellung auch des Entgegengeſetzten durch

dasjenige, was wir als das wesentlich Gestaltende bezeichneten, auf jeder Tonstufe möglich; erhält es aber von der, für beides gleichgewählten auch eine gleiche Färbung, dennoch wird diese durch die Bedingungen, unter denen sie erscheint, als das Verschiedenste sich darstellen. War nun die Tonstufe in dem einen wie dem andern Falle wohlgewählt, so wird bei sinniger und gründlicher Prüfung uns nicht entgehen können, warum sie es gewesen, weshalb das Gleichartige dennoch so mannichfacher Wirkungen dort und hier fähig gewesen sei. Damit nun verweisen wir, vollkommen zu Recht, alles was hierüber noch zu sagen seyn möchte, an seinen Ort, an die Betrachtung einzelner Kunstwerke, wo es anschaulicher, überzeugender sich uns darstellen wird, als bei einer allgemeinen Erörterung, an deren Grenze wir unzweifelhaft hier stehen.

Vierter Abschnitt.

Die Meister kirchlichen, aus dem dramatischen hervorgegangenen Kunstgesanges in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

Worauf wir am Schlusse des vorangehenden Abschnitts verwiesen haben, dahin wenden wir uns jetzt; zu der Betrachtung einzelner Tonwerke. Es ist der kirchliche Kunstgesang, der uns dabei ausschließend beschäftigen wird, wie er in den Händen derjenigen Tonmeister sich gestaltet, die, als Sänger dem Gemeinegesange fremd, neben jenem zumeist für die Opernbühne thätig sind. Über ihr Schaffen auf deren Gebiete, wie auf dem der Kammer- und Instrumentalmusik, dürfen wir uns hier nicht verbreiten, als sofern es mit ihrer kirchlichen Wirksamkeit im Zusammenhange steht.

Zunächst sind es jene vier Hamburger Genossen, auf welche wir unsern Blick richten, von deren Lebensverhältnissen wir im zweiten Abschnitte bereits einen flüchtigen Umriß gaben, deren Sinnesweise wir in einem lebendigen Bilde uns zu vergegenwärtigen versuchten. Der eine von ihnen, eben der Größeste, entfremdet sich dem Raume, doch nicht dem Wesen und Geiste nach, seinem Vaterlande; sein Wirken und Schaffen im Auslande löst sich völlig von dem kirchlichen Gemeinegesange, allein unter seinen Händen geht ein Werk hervor, das wir in seiner heiligen Größe einem hehren Tempel vergleichen dürfen, ein Werk, dessen die deutsche evangelische Kirche auf immer sich zu rühmen haben wird, wenn sie es auch in seinem ganzen Umfange in ihren Gottesdienst nicht einzuführen vermag. Die übrigen drei Tonmeister bleiben zwar während ihres Lebens mit ihren Werken in der Kirche heimisch, aber ihre dürftige Beziehung zu dem allgemeinen Kirchengesange läßt eine dauernde Verbindung mit derselben nicht zu, und bald nach ihrem Hinscheiden sind sie aus ihr verschwunden, so daß von der Mehrzahl der jetzt Lebenden fast nur ihre Namen noch gekannt sind. Wir stellen diese vier Meister hier nun einzeln neben einander, und finden einen Verknüpfungspunkt in ihrem Verhältnisse zu dem Dichter, an dessen Werke sie alle sich versuchten, dem Licentiaten und Rathsherrn Brockes zu Hamburg.

Nach der Zeitfolge, in der ſie deſſen Paſſionsmuſik durch ihre Töne belebten, führen wir ſie an uns vorüber.

Reinhard Keiſer.

Von früheren kirchlichen Werken Keiſers, des Erſten, der dem gefeierten Dichter Hamburgs ſich geſellte, iſt nichts Erhebliches auf uns gekommen, wir wenden uns daher ſofort zu der in ihrer Zeit hochbewunderten, gemeinſamen Schöpfung beider.

Der Dichter hat in dieſer Paſſion, um den Anforderungen der kirchlich Geſinnten zu genügen, den Evangeliſten beibehalten, jedoch weder in deſſen Erzählung noch in den Reden der Theilnehmer an der heiligen Begebenheit, die aus ihr hervortönen, ſich des einfachen Schriftwortes bedient. Das Ganze iſt in Reime gebracht, und die ſogenannten Soliloquia oder Cantaten nehmen einen bedeutenden Raum darin ein. Der Herr klagt ſein Leiden auf dem Ölberge und betet zum Vater; Petrus ermahnt die fliehenden Jünger und ſtraft ihre Feigheit, dann, nach der Verleugnung des Herrn, zerfließt er ſelber in Thränen der Reue und Buße; Judas verzweifelt; die Tochter Zion ermahnt, ſtraft, weiſſagt, betrachtet vielfach das erlöſende Leiden des Herrn; Maria weinet um den Sohn und wird durch ihn getröſtet; — Alles dieſes wird in ausführlichen Bildern, in jener beliebten Cantatenform uns vorübergeführt. Das Ganze beginnt mit der Einſetzung des heiligen Abendmahls und endet mit den großen Zeichen, die bei dem Tode des Herrn am Kreuze geſchahen, und dem Bekenntniſſe des römiſchen Hauptmanns, daß Er wahrlich Gottes Sohn geweſen, an das ſich noch einige Betrachtungen über das Werk der Erlöſung knüpfen. Als handelnde Perſonen treten aus der Erzählung des Evangeliſten hervor: Jeſus, Maria, Petrus, Caiphas, Pilatus, Judas, der Hauptmann bei dem Kreuze, drei Mägde; die Chöre der Jünger, Kriegsknechte, des großen Rathes, der Juden. Die Tochter Zion, eine gläubige Seele mit einem Chore in ihrem Gefolge, eröffnen und unterbrechen betrachtend die Handlung. Viermal ertönen die Choräle der chriſtlichen Kirche an geeigneter Stelle. Bei der Einſetzung des Abendmahls der 4te Vers des Liedes: „Schmücke dich o liebe Seele:“

Ach wie hungert mein Gemüthe
Menſchenfreund nach deiner Güte!
Ach wie pfleg' ich oft mit Thränen
Mich nach dieſer Koſt zu ſehnen ꝛc.

Bei Petrus' Reue der erſte Vers des Liedes:

Ach Gott und Herr, wie groß und ſchwer
Sind mein' begangne Sünden!
Da iſt Niemand, der helfen kann,
In dieſer Welt zu finden!

Nach den Klagen der gläubigen Seele über das Bild des gekreuzigten Erlöſers hören wir den 3ten Vers des Liedes: „O Traurigkeit, o Herzeleid:“

O Menſchenkind, nur deine Sünd'
Hat dieſes angerichtet,
Da du durch die Miſſethat
Wareſt ganz zernichtet!

Nach dem Tode des Herrn endlich und am Schluſſe des Ganzen werden der 2te und 3te Vers des Liedes: „Wenn mein Stündlein vorhanden iſt" vernommen:

Mein' Sünd' mich werden kränken ſehr,
Mein G'wiſſen wird mich nagen;
Denn ihr' ſind viel wie Sand am Meer,
Doch will ich nicht verzagen ꝛc.

und

Ich bin ein Glied an deinem Leib',
Deß tröſt' ich mich von Herzen;
Von dir ich ungeſchieden bleib'
In Todesnoth und Schmerzen ꝛc.

Aber wie nun ſtellt ſich die dichteriſche Ausmalung der einfachen Schrifterzählung dar, wie die Betrachtung der heiligen That des Herrn? Der Dichter möge ſelber reden und ſein Werk vertreten; abſichtlich wählen wir aus demſelben zunächſt ſolche Stellen, wo der Bericht des Evangeliſten in die Cantatenform übergeht oder dieſe in ihn zurückkehrt, weil ſie mit beſonderer Vorliebe bearbeitet ſind. Der Herr klagt auf dem Ölberge:

Mein Vater, ſchau, wie ich mich quäle,
Erbarme dich ob meiner Noth,
Mein Herze bricht, und meine Seele
Betrübet ſich bis in den Tod!
Mich drückt der Sünden Centnerlaſt,
Mich ängſtiget des Abgrunds Schrecken,
Mich will ein ſchlammichter Moraſt,
Der grundlos iſt, bedecken!
Mir preßt der Höllen wilde Glut
Aus Bein und Adern Mark und Blut,
Und weil ich noch zu allen Plagen
Muß deinen Grimm, o Vater, tragen,
Vor welchem alle Marter leicht,
So iſt kein Schmerz, der meinem gleicht!
Iſts möglich, daß dein Zorn ſich ſtille,
So laß den Kelch vorübergehn;
Doch müſſe, Vater, nicht *mein* Wille,
Dein Wille nur allein geſchehn.

Tochter Zion.

Sünder, ſchaut mit Furcht und Zagen
Eurer Sünden Scheuſal an,
Da derſelben Straf' und Plagen
Gottes Sohn kaum tragen kann.

Evangeliſt.

Die Pein vermehrte ſich mit grauſamem Erſchüttern,
So daß er kaum vor Schmerzen röcheln kunnt',
Man ſah die ſchwachen Glieder zittern,
Kaum athmete ſein trockner Mund ꝛc.

Judas kömmt, den Herrn zu verrathen:

Evangeliſt.

Und eh' die Rede noch geendigt war,
Kam Judas ſchon hinein, und mit ihm eine große Schaar
Mit Schwertern und mit Stangen.

Chor der Kriegsknechte.

Greift zu, ſchlagt todt! doch nein!
Ihr müſſet ihn lebendig fangen.

Evangeliſt.

Und der Verräther hatte dieſes ihnen
Zum Zeichen laſſen dienen:

Judas.

Daß ihr, wer Jeſus ſey, recht möget wiſſen,
Will ich ihn küſſen,
Und dann dringt auf ihn zu mit hellen Haufen!

Chor der Kriegsknechte.

Er ſoll uns nicht entlaufen.

Sehen wir Petrus' Reue und Buße:

Evangeliſt.

Drauf krähete der Hahn: ſobald der heiſ're Klang
Durch Petrus' Ohren drang, zerſprang
Sein Felſenherz, und alsbald lief,
Wie Moſes' Fels dort Waſſer gab,
Ein Thränenbach von ſeinen Wangen ab,
Wobei er troſtlos rief:

Petrus.

Welch' ungeheurer Schmerz beſtürmet mein Gemüth!
Ein kalter Schauder ſchreckt die Seele,
Die wilde Gluth der dunkeln Marterhöhle
Entzündet ſchon mein ziſchendes Geblüt,
Mein Eingeweide kreiſcht auf glimmen Kohlen,
Wer löſchet dieſen Brand? wo ſoll ich Rettung holen?

Heul', du Schaum der Menſchenkinder,
Winſ'le, wilder Sündenknecht!
Thränenwaſſer iſt zu ſchlecht!
Weine Blut, verſtockter Sünder!

Doch wie? will ich verzweifelnd untergehn?
Nein! mein beklemmtes Herz, mein ſchüchternes Gemüthe
Soll meines Jeſu Wundergüte
Und Gnad' anflehn!

Schau, ich fall' in ſtrenger Buße,
Sündenbüßer! dir zu Fuße;
Laß mir deine Gnad' erſcheinen,
Daß der Fürſt der dunkeln Nacht,
Der, da ich gefehlt, gelacht,
Mög' ob meiner Thränen weinen!

Ohne weitere Vorbereitung wird bald nachher Judas' Verzweiflung als Gegenbild eingeführt:

Judas.

O, was hab' ich, verfluchter Menſch, gethan!
Rührt mich kein Strahl, will mich kein Donner fällen?

Brich Abgrund, brich, eröffne mir die Bahn
Zur Höllen!
Doch ach, die Höll' erſtaunt ob meiner Thaten,
Die Teufel ſelber ſchämen ſich,
Ich, Hund, hab' meinen Gott verrathen!
Laßt dieſe That nicht ungerochen!
Zerreißt mein Fleiſch, zerquetſcht die Knochen
Ihr Larven jener Marterhöhle!
Straft mit Flammen, Pech und Schwefel
Meinen Frevel,
Daß ſich die verdammte Seele
Ewig quäle!
Unſäglich iſt mein Schmerz, unzählbar meine Plagen!
Die Luft beſeufzt, daß ſie mich hat genährt,
Die Welt, dieweil ſie mich getragen,
Iſt blos darum verbrennenswerth!
Die Sterne werden zu Kometen,
Mich Scheuſal der Natur zu tödten!
Dem Körper ſchlägt die Erd' ein Grab,
Der Himmel meiner Seel' den Wohnplatz ab.
Was fang' ich denn verzweifelter, verdammter Mörder an?
Eh ich mich ſoll ſo unerträglich kränken,
Will ich mich henken!

Tochter Zion.

Die ihr Gottes Gnad' verſäumet,
Und mit Sünden Sünden häuft,
Denket, daß die Straf' ſchon keimet,
Wenn die Frucht der Sünde reift!

Von den Leiden des Herrn ſingt die gläubige Seele, die Tochter Zion, nach kurzen einleitenden Worten des Evangeliſten, folgendergeſtalt:

Evangeliſt.

Drauf zerreten die Kriegsknecht' ihn hinein,
Und riefen, ihre Wuth mehr anzuflammen,
Die ganze Schaar zuſammen;
Die bunden ihn an einen Stein

Und geißelten den zarten Rücken
Mit nägelvollen Stricken.

Gläubige Seele.

Ich ſeh an einen Stein gebunden
Den Eckſtein, der ein Feuerſtein
Der ew'gen Liebe ſcheint zu ſeyn;
Denn aus den Ritzen ſeiner Wunden,
Weil er die Gluth im Buſen trägt,
Seh' ich, ſo oft man auf ihn ſchlägt,
So oft mit Strick und Stahl die Schergen auf ihn dringen,
Aus jedem Tropfen Blut der Liebe Funken ſpringen.
Drum Seele ſchau mit ängſtlichem Verlangen,
Mit bittrer Luſt und mit beklemmtem Herzen
Dein Himmelreich in ſeinen Schmerzen.
Wie dir auf Dornen, die ihn ſtechen,
Des Himmels Schlüſſelblumen blühn;
Du kannſt der Freuden Frucht von ſeinem Wermuth brechen!
Schau, wie die Mörder ihn auf ſeinem Rücken pflügen,
Wie grauſam tief ſie ihre Furchen ziehn,
Die er mit ſeinem Blut begießet,
Woraus der todten Welt des Lebens Erndt' entſprießet.
Ja ja, aus Jeſu Striemen fließet
Ein Balſam, deſſen Wunderkraft
Von ſolcher ſeltnen Eigenſchaft,
Daß er ſein' eigne nicht, nur fremde Wunden heilet,
Uns Leben, Luſt und Troſt, ihm ſelbſt den Tod ertheilet.
Dem Himmel gleicht ſein blutgeſtriemter Rücken,
Den Regenbögen ohne Zahl
Als lauter Gnadenzeichen ſchmücken.
Die (da die Sündfluth unſ'rer Schuld verſeiget)
Der holden Liebe Sonnenſtrahl
In ſeines Blutes Wolken zeiget!

Evangeliſt.

Wie nun das Blut als Ströme von ihm rann,
Da zogen ſie ihm einen Purpur an
Und krönten ihn zu deſto größerm Hohn
Mit einer Dornenkron!

Tochter Zion.

Die Roſen krönen ſonſt der rauhen Dornen Spitzen,
Wie kommts, daß hier ein Dorn die Sarons Roſe krönt?
Da auf die Roſen ſonſt Aurora Perlen thränt,
Fängt hier die Roſe ſelbſt Rubinen an zu ſchwitzen?
Ja wohl, erbärmliche Rubinen,
Die aus geronn'nem Blut auf Jeſu Stirne ſtehn!
Ich weiß, ihr werdet mir zum Schmuck der Seele dienen,
Und dennoch kann ich euch nicht ohne Schrecken ſehn!
Verwegner Dorn, barbar'ſche Spitzen,
Verwildert Mordgeſträuch, halt ein!
Soll dieſes Hauptes Elfenbein
Dein ſpröder Stachel ganz zerritzen?
Verwandelt Euch vielmehr in Stahl und Klingen,
In dieſer Mörder Herz zu dringen,
Die Tiger, keine Menſchen ſeyn!
Doch, der verfluchte Strauch iſt taub!
Hör' wie mit knirſchendem Geräuſch
Sein Drachenzähnen gleiches Laub
Durchdringet Sehnen, Adern, Fleiſch!
Laß doch dieſe herben Schmerzen,
Frecher Sünder! dir zu Herzen,
Ja, durch Mark und Seele gehn!
Selbſt die Natur fühlt Schmerz und Grauen,
Ja, ſie empfindet jeden Stich,
Da ſie der Dornen ſtarre Klauen
So jämmerlich
An ihres Schöpfers Haupt ſieht eingedrücket ſtehen!
Die zarten Schläfe ſind bis ans Gehirne
Durchlöchert und durchbohrt! Schau Seele, ſchau,
Wie von der göttlich ſchönen Stirne,
Gleich einem purpurfarb'nem Thau,
Der vom geſtirnten Himmel ſich ergießet,
Ein lauer Bach von blut'gem Purpur fließet!
Jeſu, dich mit unſern Seelen
Zu vermählen
Schmilzt dein liebend Herz vor Liebe,
Ja du gießeſt in die Glut
Statt des Öls für heiße Triebe
Dein von Liebe wallend Blut!

Die Beibehaltung des Evangeliſten, wir ſehen es, iſt in dieſer Dichtung nur ein äußeres, ſcheinbares Abfinden mit der hergebrachten kirchlichen Form zu Beſchwichtigung geiſtlicher Eiferer. Solche Augenblicke der heiligen Geſchichte, wo tiefer Schmerz, gewaltig geſteigerte Leidenſchaft dargeſtellt werden konnte, ſind in beſonders abgegrenzten, ſorgſam ausgeführten Gemälden vor dem Übrigen herausgehoben, als bedeutſamſte Theile des Ganzen. Was die heilige Schrift anzudeuten ſich begnügt, was ſie keuſch verhüllt, damit der ſündige Menſch in tiefem, geheimnißvollem Bangen nur ahne, wie groß die Erniedrigung deſſen geweſen, der Knechtsgeſtalt angenommen um unſertwillen, und gehorſam geweſen bis zum Tode, ja, bis zum Tode am Kreuz, das iſt allen Augen bloß gelegt, mit Vorliebe ausgemalt in einer Fülle mannichfacher, ſich drängender Bilder. Ähnliche Bilder freilich erſchließen uns an vielen Stellen der heiligen Schrift in einfach erhabenen Zügen eine geheimnißvolle Tiefe des Lebens; hier bringen ſie dasjenige, wovor das Auge ſich verhüllt, nur um ſo greller vor den inneren Sinn, und ſollen, mit deutlich hervorſcheinender Abſicht, dichteriſchem Prunke dienen, kleinlichen Erfindungen des Tonkünſtlers. Das Saamenkorn kann nicht Frucht bringen, es erſterbe denn; ſo hat ſelbſt der Sohn Gottes den Tod gelitten, damit ſein Werk vollbracht werde auf Erden. Hier ſehen wir auf ſeinem Rücken tiefe Furchen ziehen und mit ſeinem Blute begießen, damit der todten Welt des Lebens Erndte entſprießen möge. Der Herr hat ſich ſelber dem von den Bauleuten verworfenen Eckſteine verglichen; hier wird der Eckſtein an den Stein gebunden, der Feuerſtein der Liebe; denn, wie der verletzende Stahl der Geißel ſeinen Rücken berührt, ſprühen Funken der Liebe aus der Gluth ſeines Innern! Nach der Fluth, welche das ſündige Menſchengeſchlecht vertilgt hatte, ſpiegelte die wieder enthüllte Sonne ſich in den letzten Tropfen des ſchwarzen, weichenden Gewölkes, und der vielfarbige, heitere Bogen erſchien dem geretteten Erzvater als erwünſchtes Gnadenzeichen; hier werden die Spuren roher Mißhandlung auf des Erlöſers entblößtem Rücken, die blutigen, die mißfarbigen Striemen mit Regenbögen ohne Zahl verglichen. Klingt nicht, der wohlgemeinten Abſicht des Dichters ungeachtet, manches ſeiner Worte frechem, rohem Spotte gleich? Und wie grell ſind die Töne der Leidenſchaft, die der Dichter anſchlägt! Petrus' Eingeweide kreiſcht auf glühenden Kohlen, er heult und winſelt; Judas ruft nach Flammen, Pech und Schwefel, die Teufel ſollen ſein Fleiſch zerreißen, ſeine Knochen zerquetſchen! So redet ein Dichter, gewiß nicht der mindeſt Begabte ſeiner Zeit, und ſeine Mitlebenden preiſen ſein Gedicht als hohes Meiſterwerk; vier der geprieſenſten Tonkünſtler ſeiner Zeit ergreifen es als die köſtlichſte Aufgabe! Daß es geſchahe, darf uns aber nicht befremden, wenn wir uns erinnern, was einer der vornehmſten Wortführer jener Tage uns auf den vorangehenden Blättern über die Erwartungen, die Anforderungen eröffnet hat, die man damals von geiſtlicher Tonkunſt hegte, an ſie ſtellte. Die Ausdrückung, das deutliche, vernehmliche Weſen müſſe eben ſie in höchſtem Grade beſitzen; es komme darauf an, die Gemüthsneigungen der Zuhörer rege zu machen, ſie in Bewegung zu ſetzen, und es gelte gar heftige, ernſtliche, höchſt angelegentliche Gemüthsbewegungen! Was auf der Bühne der Art geleiſtet werde, ſei in der Kirche, deren Weſen, wie ja überhaupt das der ganzen Welt, durchaus theatraliſch ſei, in viel höherem Maaße die Aufgabe des Tonkünſtlers, geſchweige des ihm ſo eng verbündeten Dichters. Schon in dem älteſten, von dem Herrn ſelber angeordneten Gottesdienſte im Tempel des jüdiſchen Volkes ſei durch die Pſalmen Davids davon ein denkwürdiges Vorbild gegeben. Aus den Überſchriften derſelben, in Übereinſtimmung mit dem Inhalte eines jeden, gehe hervor, daß die Anwendung aller Kunſtmittel, in deren Beſitze jene Zeit ſich befunden, vorgeſchrieben

geweſen ſei, um jedem Worte ſein volles Gewicht zu geben, den Ausdruck des Lobes und Preiſes, wie nicht minder jeder Wirkung der Nähe des Herrn auf das menſchliche Gemüth bis zur äußerſten Höhe zu ſteigern. Sei dieſes doch ſelbſt bei Bußpſalmen vorgeſchrieben, wo Schmuckloſigkeit und ſtrenger Ernſt am erſten erwartet werden könnten, geſchweige denn ſolchen, deren Inhalt die tiefſte, heftigſte Leidenſchaft, die mächtigſten, großartigſten, bedeutſamſten Bilder entgegenbringe! Die Darſtellung der einen wie der andern ſei die würdigſte Aufgabe des geiſtlichen Tonkünſtlers; der ruhige, leidenſchaftloſe Ernſt der älteren Tonkunſt ſei endlich nur träges, faules, nüchternes Weſen, ein Zeugniß der Ohnmacht jener vergangenen Zeit! So hörten wir Mattheſon, zwar erſt ſechzehn Jahre ſpäter, als Keiſer die Dichtung die uns beſchäftigt in ſeine Töne gekleidet hatte, von geiſtlicher Tonkunſt reden, aber doch in dem Sinne, ein Zeugniß zu geben von der in ſeinen Zeit- und Kunſtgenoſſen vorwaltenden Geiſtesrichtung, und dieſelbe zu vertreten. War nun die Tonkunſt jener Tage in Deutſchland weit hinausgeſchritten über die Dichtkunſt, bedurfte aber doch dieſer, um ſich zu geſtalten, ſo konnte es nicht fehlen, daß ſie dieſelbe nach ſich zog, daß der Dichter zu dem Muſiker hin, an ihm hinaufſtrebte, um in möglichſter Überſchwänglichkeit dasjenige zu leiſten, was dieſer von ihm heiſchte! Dieſe Abhängigkeit der Poeſie von der Tonkunſt war aber bei weitem nicht ihre ſchlimmſte. Deutſchlands beſchränkte Verehrung ſeiner ſüdlichen Nachbarn, ſein Verſunkenſeyn in Nachahmung des kalten, höfiſchen Prunkes der Zeit- und Landesgenoſſen Ludwigs des Vierzehnten, der witzelnden, empfindelnden Spitzfindigkeiten des damaligen Welſchlandes, war eine viel ärgere Knechtſchaft, über die man ſich täuſchte, und ſich von aller Dienſtbarkeit frei wähnte, wenn man, dichtend, nur aller Sprachmengerei ſich enthielt, welche die gemeine Rede zum unerträglichſten Gemiſche verunſtaltete. Erwägen wir dieſes Alles und daß der Tonkünſtler, damals des Dichters Herrſcher, ſich nunmehr, wie Mattheſons Rede es deutlich eingeſteht, nicht länger ſeiner Aufgabe allein gegenüber betrachtete, ſondern auch ſeinen Zuhörern, auf welche zu wirken ſein Kunſtwerk ihm Mittel werden ſollte, wozu die grellſten Züge die dienlichſten waren; ſo findet die Geſtalt, in der uns eine, als hohes Meiſterwerk damals allgemein verehrte Dichtung erſcheint, der Zeit gegenüber ihre vollſtändige Erklärung und Rechtfertigung. Wir haben daher auch nicht, wie es von Manchen geſchieht — wenn nicht Brockes' Gedichte gegenüber, doch den gewöhnlichen Texten der damaligen Kirchenmuſiken — die Tonkünſtler jener Tage zu bedauern, daß ſie ihre Gaben an geringhaltige Dichtungen hätten verſchwenden müſſen; denn ſie ſtanden mit ihren Dichtern in vollkommenem Einklange und wurden keineswegs von ihnen beherrſcht. Der ächte Tonkünſtler hat auch an der geringhaltigſten dichteriſchen Bearbeitung ſeines Stoffes die ganze Fülle ſchaffender Kraft bewährt; wo aber ſeine Aufgabe größerer Art war, wohl auch die Genoſſenſchaft des Dichters ganz abgelehnt, und in einfachen, großartigen Zügen die Umriſſe ſeines Werkes ſelber aus dem ewigen Lebensworte geſchöpft, der nach Form und Inhalt größeſten Dichtung und heiligſten Wahrheit aller Zeiten!

Doch wir greifen hierin demjenigen vor, deſſen wir ſpäter erſt zu gedenken haben werden, wenn wir das Schaffen und Wirken jenes großen Tonmeiſters betrachten, der darum vielleicht nur dem deutſchen Boden entzogen wurde, um, fern von den beengenden Einflüſſen der Heimath, in der Fremde die ganze Tiefe und Fülle eines wahrhaft deutſchen Gemüthes zu offenbaren. An dieſer Stelle ergeht an uns die Frage: in welchem Verhältniſſe ſteht Reinhard Keiſer, dem wir uns wieder zuwenden, zu dem Dichter, dem er aus freier Wahl, ja, wie faſt alle ſeine Zeitgenoſſen, mit Verehrung

ſich geſellt hatte? Faſſen wir das vor uns liegende Werk näher in das Auge, ſo kann uns nicht entgehen, daß — abgeſehen von dem Wechſel des Epiſchen, Dramatiſchen und Lyriſchen, den das Gedicht dem Tonkünſtler bot und der es von jedem muſikaliſchen Drama unterſcheidet — die gewählten Darſtellungsformen ganz dieſelben ſind, die in Keiſers Opern jener Zeit uns begegnen. Das Werk enthält, außer einigen meiſt ganz kurz gehaltenen Chören, 31 Arien, deren dreizehn nur durch die, gewöhnlich ausdrucksvoll figurirte Grundſtimme begleitet werden. Von dieſen letzten haben nur drei das in jener Zeit beliebt werdende da Capo, die Wiederkehr des erſten Theiles der Arie nach einem kürzeren zweiten. Jene andere, ältere Form des da Capo kömmt hier nicht vor, wo zwei, höchſtens drei Zeilen des Anfanges der Arie an deren Schluſſe zu Abrundung des Ganzen abermals erſcheinen, und nicht ſowohl einen wiederkehrenden erſten Theil des Geſanges bilden, als nur in ähnlichen Wendungen auftreten. Der Arien mit Begleitung von Inſtrumenten ſind achtzehn, und drei von dieſen nähern ſich den unbegleiteten dadurch, daß die Inſtrumente den Gang des Baſſes in der oberen Oktave wiederholen. Nur ſieben dieſer begleiteten Arien haben einen zweiten Theil, nach welchem der erſte wiederkehrt; die Mehrzahl derſelben, fünf, zeigen in jenem zweiten Theile nur einfache Baßbegleitung, und ſelbſt bei den übrigen ſind in ihm die Inſtrumente ſparſamer angewendet als in dem erſten. Der in dem erſten Theile vorherrſchenden Haupttonart wird, wenn ſie eine weiche iſt, gewöhnlich die entſprechende harte in dem 2ten entgegengeſetzt; dieſer ſchließt dann zuweilen in der Oberquinte des Haupttons und findet ſo den Rückweg zu demſelben, oder er läßt auch am Schluſſe den Gegenſatz des verwandten Dur- und Molltons unvermittelt erklingen. Nur einigemale wird im zweiten Theile ſofort die weiche Tonart der Oberquinte vernommen. Iſt der Hauptton einer Arie von zwei Theilen dagegen ein harter — was unter den zehn dieſer Art nur dreimal der Fall iſt — ſo zeigt der zweite Theil die nächſt verwandte Molltonart, auch wohl am Schluſſe die der Oberterz des Haupttones. Sehen wir auf die angewendeten Tonarten, ſo haben die weichen das Übergewicht über die harten, auch kommen die in der älteren Tonkunſt bereits üblichen häufiger vor als die erſt durch die neuere eingeführten. Hiebei iſt freilich zu erinnern, daß wir, von älteren Tonarten redend, allein die in der Vorzeit ſchon übliche Tonhöhe meinen und bei G, D, A moll, bei F, G und C dur nicht an das Doriſche und Äoliſche denken oder an das Joniſche und Mixolydiſche und deren Verſetzungen; denn die abweichendſte Behandlung unterſcheidet, ſelbſt bei ſolcher bedingten Übereinſtimmung, allezeit die neueren Tonarten von den älteren. Aber auch unter den mit dieſer Beſchränkung zu verſtehenden älteren Tonarten kommen Verſetzungen vor, deren die Vorzeit ſeltener in der Notenſchrift ſich bediente, wie B und D dur, und wollen wir ſolche den neueren beirechnen, ſo werden dieſe ziemlich den älteren das Gleichgewicht halten. Durch Töne, die man früher nicht geübt, C moll, Es dur, A dur, H und F moll, wird allezeit etwas ganz Beſonderes auszudrücken getrachtet; wir werden ſpäter deren Anwendung mit Mattheſons Schilderungen zuſammenhalten und zu zeigen verſuchen, wie groß Keiſers Einfluß geweſen auf dieſen rüſtigen Verfechter ſeiner Zeit und ihres Strebens. Unter den gebrauchten Taktarten ſteht zwar der ſogenannte ganze oder Viervierteltakt voran und nächſt ihm der Allabrevetakt, nur daß er nicht vier ſondern nur zwei Minimen umfaßt; allein auch der ¾-Takt iſt angewendet und häufiger noch die Formen des triplirten Taktes, der Sechs- und Zwölfachtel-, der Sechsviertel-Takt. Weder die breitere Form des ³/₂- noch die engere des ³/₈- oder ³/₄-Taktes kommen vor. Die Geige, die Flöte, das Hoboe, die Fagotten, auch die Bratſchen ſind als Soloinſtrumente gebraucht, ſie wirken aber bei

voller Begleitung ebenfalls mit und nie ohne Bedeutſamkeit; auch iſt eine Laute für den Generalbaß einmal angewendet.

Schon dieſe allgemeine Überſicht der vorkommenden Kunſtmittel und Formen zeigt, daß es dem Werke an Mannichfaltigkeit nicht fehle. Betrachten wir nun deren Gebrauch zunächſt für eigenthümliche Bezeichnung der unmittelbaren Theilnehmer an der heiligen Begebenheit, ſo finden wir die Reden des Erlöſers nicht durch eine beſondere äußere Auszeichnung vor dem übrigen Theile des Werkes durchweg hervorgehoben. Sie erſcheinen eben ſo oft in trockenem Recitativ als die Reden des Evangeliſten und der aus ſeinem Berichte heraustretenden Perſonen; nur die bedeutungsvollſten, die Einſetzungsworte, prophetiſche Verkündungen, ſeine Worte am Kreuz, nähern ſich mehr dem Geſange oder ſind durch die Geigeninſtrumente begleitet, geſchweige denn jene Cantaten, welche der Dichter ihm in den Mund legt. Die ihm zugetheilten Arien ſind durchgängig kurz und einfach gehalten, ohne einen zweiten Theil; der Geſang, von allem eitelen Schmucke frei, beſchränkt ſich auf die reine Darſtellung des vorwaltenden Gefühles; die Deklamation iſt untadelig, ja vortrefflich, wie faſt überall durch das ganze Werk. Eine beſondere Art der Färbung durch Wahl begleitender Inſtrumente hat Keiſer allein dem Gebete Chriſti auf dem Ölberge gegeben. Über der hohen Baßſtimme die er dem Erlöſer zugetheilt, ſchweben die flüſternden Töne einer deutſchen Flöte, und der Geſang wird durch eine Laute geſtützt, mit welcher die gekneipten Saiten eines Violoncells einſtimmend fortgehen. Für die Weihe des Brodes, welche die Geigen in Achtelnoten begleiten, iſt die Tonart A moll gewählt; ehrbar und gelaſſen nennt ſie Mattheſon, und jener kurze, würdige, aber nicht ausgezeichnete Satz durfte ihm ſo erſcheinen. Die Weihe des Kelches, recitativiſch und mit vielem Nachdrucke behandelt, wird durch gezogene Töne der Geigeninſtrumente begleitet*); G moll iſt der Hauptton, und nach den verwandten Tönen Es dur, C moll, F und B dur wendet ſich die Harmonie. Erſcheint nun Mattheſon die Grundtonart dieſes Geſanges „als die ſchönſte faſt unter allen, ernſt und anmuthsvoll", die von dort aus berührten anderen Töne klagend und voll Reinheit, lieblich und wehmuthsvoll, für die erhabenſten Empfindungen geſchickt, die Seele zu hohen Dingen erhebend; ſo dürfen wir kaum zweifeln, Keiſers Behandlung dieſer geheimnißvollen Weihe habe ihm vorgeſchwebt, in der, zumal durch die angeführte Ordnung der Ausweichungen, etwas Ähnliches ausgedrückt wird. Der gewählte Grundton, der eine weiche Tonart beginnt (G moll), ſenkt ſich herab zu ſeiner großen Unterterz, die mit ihm zuſammenklingend die heitere Färbung einer harten Tonart gewährt (Es dur); tiefer dann ſinkt er wieder um das zweite wohlklingende Tonverhältniß, durch das die Quinte ſich aufbaut, die kleine Terz (nach C moll), und eine trübere Farbe gewinnt der Geſang; der doppelte Fall um zwei Quinten abwärts von dem neuen Grundtone (nach F und B dur), leiht ihm Ruhe und heiligen Ernſt; von beiden vorübergehend berührten harten Tonarten wendet das Ganze leicht in den weichen Hauptton ſich zurück, den mit dem letztvorhergehenden nächſt verwandten. Dieſer Hauptton endlich iſt die nächſte aufſteigende Stufe von dem Mittelpunkte des neueren Tonreiches (C dur), die erſte, natürliche, ſanfte Erhebung von dort aus; mit einem Anklange von Trauer durch die kleine Terz milde gefärbt, trägt er, als Einfaſſung des Ganzen, dieſen Ton auf daſſelbe über. Mattheſons Schilderungen der

*) S. Beiſpiel 37 den hier erwähnten Satz und den ihm unmittelbar folgenden, auf den ſpäter Bezug genommen wird.

Tonarten, in ſeiner früheren, franzöſirenden Sprache freilich oft ſeltſam ausgedrückt, bieten uns daher wahrhafte, lebendige Anſchauungen. In C moll betet der Herr auf dem Ölberge; ſein folgendes Selbſtgeſpräch*), deſſen Grundton Es dur iſt, deſſen Begleitung mit der bei Weihe des Kelches übereinſtimmt, berührt den Ton C moll, kehrt zu dem Haupttone zurück, wendet ſich dann nach G, nach F moll, As dur, zurück nach F moll, von wo aus der Übergang in den Hauptton wieder gefunden wird. Eine Mannichfaltigkeit von Ausweichungen drängt auf einen kurzen Raum ſich zuſammen; dennoch wird eine jede auf das Ungezwungenſte eingeführt, und eine eigene Lieblichkeit erhalten ſie durch den ſanft und einfach dahingleitenden Fluß der lang austönenden Harmonie in der Begleitung. Auf ſolche Weiſe umgiebt Keiſer nur die affektvollen Reden des Heilands und der Maria, und zeichnet ſo ſie aus vor denen der übrigen mithandelnden Perſonen. Zweimal hat der Dichter den Herrn mit anderen Perſonen in der Abſicht zuſammengeſtellt, dem Tonkünſtler zu zweiſtimmigem Geſange Veranlaſſung zu geben; doch hat dieſer von Gelegenheiten ſolcher Art nicht Gebrauch gemacht, und die Reden des Erlöſers allezeit als ſelbſtändigen Geſang behandelt. So, als ſein Stillſchweigen auf Pilatus' Fragen von dem Evangeliſten berichtet worden, wendet die Tochter Zion ſich an den Heiland mit den Worten:

Sprichſt du denn auf dies Verklagen
Und das ſpöttiſche Befragen,
Ewigs Wort, kein einzig Wort?

Er antwortet:

Nein, ich will euch jetzo zeigen,
Wie ich wiederbring' mit Schweigen
Was ihr durch Geſchwätz verlort!

Der Geſang iſt als eine Arie von zwei Theilen behandelt, mit einfacher Baßbegleitung, im $^{12}/_{8}$-Takt. Die Fragen der Tochter Zion ſind in A moll, die Antwort des Herrn iſt in C dur geſetzt, ganz für ſich beſtehend als 2ter Theil, nur in ſofern mit dem erſten verbunden, daß ein Schluß in E moll deſſen Wiederholung einleitet. Doch läßt Keiſer in dem erſten Theile Jeſum viermal die Frage der Tochter Zion durch ein kurzes „Nein" unterbrechen. — Ähnlich verfährt er bei dem Zuſammentreffen des Erlöſers und ſeiner Mutter auf ſeinem ſchweren letzten Gange**). Maria frägt den Sohn:

„Soll mein Kind, mein Leben ſterben
Und vergießt mein Blut ſein Blut?

Er antwortet:

Ja ich ſterbe, dir zu gut,
Dir das Leben zu erwerben!"

*) S. Beiſpiel 39.
**) S. Beiſpiel 40.

Auch hier vereinen ſich, oder wechſeln die Stimmen nicht miteinander, Frage und Antwort ſtehen ſelbſtändig gegenüber, wenn auch nicht ein erſter und zweiter Theil mit Beſtimmtheit unterſchieden wird. Doch unterbricht, ähnlich wie bei dem Geſpräche des Heilandes mit der Tochter Zion, hier ein „ja ja!“ viermal die Frage der bekümmerten Mutter.

Bei den affektvollſten Stellen fanden wir (dem Vorigen zufolge) meiſt ſolche Tonarten angewendet, welche der früheren Tonkunſt fremd waren, und immer zeigten ſie, theils als Grundtöne, theils in ihrer gegenſeitigen Beziehung, ſich mit Bedeutſamkeit eingeführt. So mußten ſie allerdings den Zeitgenoſſen des Meiſters als eine neue Offenbarung erſcheinen, und wohl durfte Mattheſon fragen, wenn ihm in den Tonarten C und F moll, Es dur ꝛc. ſo Eindringliches geſungen wurde, voll von dem empfangenen Eindrucke: „es weiſe mir doch einer ex antiquorum silentio, was dieſes vor ein modus ſey?“ oder: „hier ſtehet der Alten Verſtand ganz ſtille.“ Aber dennoch iſt ihm entgangen, daß Keiſer an vier Stellen, nicht ohne Bedeutſamkeit, eine der alten Tonkunſt eigenthümliche Fortſchreitung angewendet hat; eine ſolche, die, am rechten Orte gebraucht, von der größeſten Wirkſamkeit iſt, und deshalb auch in der neueren Tonkunſt faſt als einziges Erbtheil ihrer Vorzeit ſich eingebürgert findet. Wir meinen den phrygiſchen Tonſchluß, bei dem der Baß um eine kleine Sekunde (einen Halbton) abwärts ſchreitet, der Akkord der großen Sechste und der harte Dreiklang auf dieſer Grundlage einander folgen, während die Oberſtimme um eine große Sekunde (einen ganzen Ton) aufwärts geht.

Dieſer alterthümliche Schlußfall leitet zweimal (in dem Berichte des Evangeliſten) die Weihe des Brodes und des Kelches ein, das tiefſte Geheimniß des Glaubens; er geht dem Geſange voran, in welchem Petrus ſeine herbe Reue ausſpricht über die Verleugnung ſeines Herrn und Meiſters, er folgt der verzweifelten Rede, womit Judas den Donner auf ſein ſchuldiges Haupt herabruft; der Heiland ſelber ſchließt am Kreuze mit ihm ſein ſchmerzliches: Eli, eli, lama asabthani*). Wollen wir auch nicht behaupten, Keiſer ſei in allen dieſen Fällen mit Beſtimmtheit ſich bewußt geweſen, im Sinne der Vorzeit zu bilden, ſo dürfen wir doch eine lebendige Berührung mit derſelben darin nicht verkennen, zumal die Orte, wo wir dieſe Fortſchreitungen antreffen, nicht geeigneter ſeyn konnten für ſie.

Nächſt dem Herrn und ſeiner Mutter treten Petrus und Judas ſelbſtändig hervor in Cantaten oder Soliloquien. Sind nun auch dergleichen der Tochter Zion als betrachtender, allegoriſcher Perſon noch häufiger zugetheilt, ſo werden jene beiden Jünger als Mithandelnde bei der Leidensgeſchichte doch darin ausgezeichnet, daß nur ihre Reden durch Inſtrumente begleitet ſind. Nicht zwar wie jene des Herrn und ſeiner Mutter durch einfache, ohne Unterbrechung forttönende vierſtimmige Harmonie, ſondern paſſende, ihrer leidenſchaftlichen Bewegung angemeſſene Vor- und Zwiſchenſpiele, wodurch ſie freilich den Opernſcenen ähnlich werden. Die Betonung iſt überall muſterhaft, die Modulation reich und nachdrücklich, und (zumal bei Petri Buße)**) ſind auch hier meiſt Tonarten angewendet, welche die frühere Zeit nicht übte. Das begleitete Recitativ des reuigen Sünders beginnt in C moll, wendet ſich nach F moll, ſchwebt zwiſchen G und B moll, erreicht dann Es und G moll,

*) S. Beiſpiel 41.

**) S. Beiſpiel 42.

As dur und endet mit einem phrygiſchen Tonſchluſſe auf der Oberquinte in C moll; ſeine Arie ſtellt in ihren beiden Theilen die Tonarten F moll und As dur gegenüber; der Ausdruck düſtern, tiefen Seelenleidens, den Mattheſon der erſten beider Tonarten nachrühmt, wird durch die Bratſchenbegleitung, der ſich 2 Flöten in der höheren Oktave geſellen, noch erhöht. Judas' Recitativ freilich bewegt ſich meiſt in früher ſchon gebräuchlichen Grundtönen, ſeine Arie zeigt die Tonart G moll, doch ſcheint hier eben der Meiſter weniger die Tonart, als lebhafte Deklamation, rauſchende, bald dahinſtürmende, bald zwiſchen den Geſang hinzitternde Begleitung, Reihen von Mißklängen ꝛc. als wirkſame Kunſtmittel angeſehen, und die Tonart nur gewählt zu haben, weil ſie für die Tenorſtimme ihm einen bequemen Umfang gewährte.

Unter den allegoriſchen Perſonen dieſes Oratoriums iſt die Tochter Zion (für eine Sängerin mit hoher Sopranſtimme geſchrieben) mit beſonderer Vorliebe behandelt. Des Meiſters entſchiedene, auf ſeiner ganzen Sinnesweiſe gegründete Hinneigung zu dem Anmuthigen, Zarten, Gefühlvollen, fand hier die meiſte Befriedigung. Höchſt lieblich ſind die meiſten durch den bloßen Baß begleiteten Arien, vor allen die Betrachtungen der Tochter Zion über das Abendmahl, die Hingebung des Herrn an ſeine Gläubigen*). Lebhafter Ausdruck des Mitleidens, ſchüchternen, zarten Lauſchens, iſt ihrer Arie aufgeprägt, mit der ſie, den Klagetönen des Herrn auf dem Ölberge horchend, ihr bewegtes Herz anredet. Sie vergleicht ſpäter die Blutstropfen auf der Stirne des dornengekrönten Erlöſers den Roſen; dazu tönt ein aufwärts ſich wiegender, ſelten ſchrittweiſe fortgehender Baß, in welchem, wenige melodiſche Stellen ausgenommen, volle Zuſammenklänge der Geigen, abgebrochen, Seufzern gleich, hineinrufen. Ihr kurzer, ſchmelzender Geſang führt uns auf die natürlichſte Weiſe aus der Haupttonart (A dur) durch deren nächſtverwandte im Aufſteigen (E dur) nach H moll, dann G dur und in den Hauptton zurück**). Dieſen Hauptton hält Mattheſon (ſeinen Schilderungen zufolge), wenn er auch glänzend ſei, doch für den Ausdruck der Bekümmerniß wohl geeignet, E dur für höchſte leidenſchaftliche Liebe und Trauer, H moll für Trübſinn und Unluſt; G dur erſcheint ihm einſchmeichelnd, liebevoll, und in der That, von allen dieſen Gefühlen liegt etwas in den Worten unſeres Dichters, in den Tönen ſeines Genoſſen. In mildem Aufſchwunge erhebt ſich der Geſang zu der Tonart, die im Vergleiche mit dem Mittelpunkte des Tonreiches der Neueren, C, als die glänzendſte unter allen uns erſchien (E dur); er ſchwingt in gleichem Aufſtreben ſich hin zu derjenigen, deren Grundton H, einen herben Mißklang bildet gegen jenen Mittelpunkt, aber mit der kleinen, ihren herben Ausdruck mehr noch trübenden Terz; ſinkt milde zurück in die Tonart, die auf der großen Unterterz der zuletztberührten ſich aufbaut, G dur, und kehrt dann, durch zwei Stufen harmoniſcher Verwandtſchaft aufwärts ſteigend, in den Grundton A zurück. Beachten wir nun dabei, daß alle jene Ausweichungen zu A dur in demſelben Verhältniſſe ſtehen als G dur, D moll, B dur zu C und daß durch dieſe Beziehung zu ihrem Haupttone etwas von der Farbe jener Tonarten auf ſie übertragen wird, unbeſchadet der Färbung, die ſie durch jenen allgemeinen Mittelpunkt ſelbſtändig empfangen; ſo erſcheint auch hier Mattheſon in ſeinem Preiſe, in ſeiner Vorliebe für die Tonkunſt ſeiner Tage und ihren lebhaften Ausdruck gerechtfertigt, der durch wohlgewählte Begleitung des Geſanges noch erhöht wird. Auch

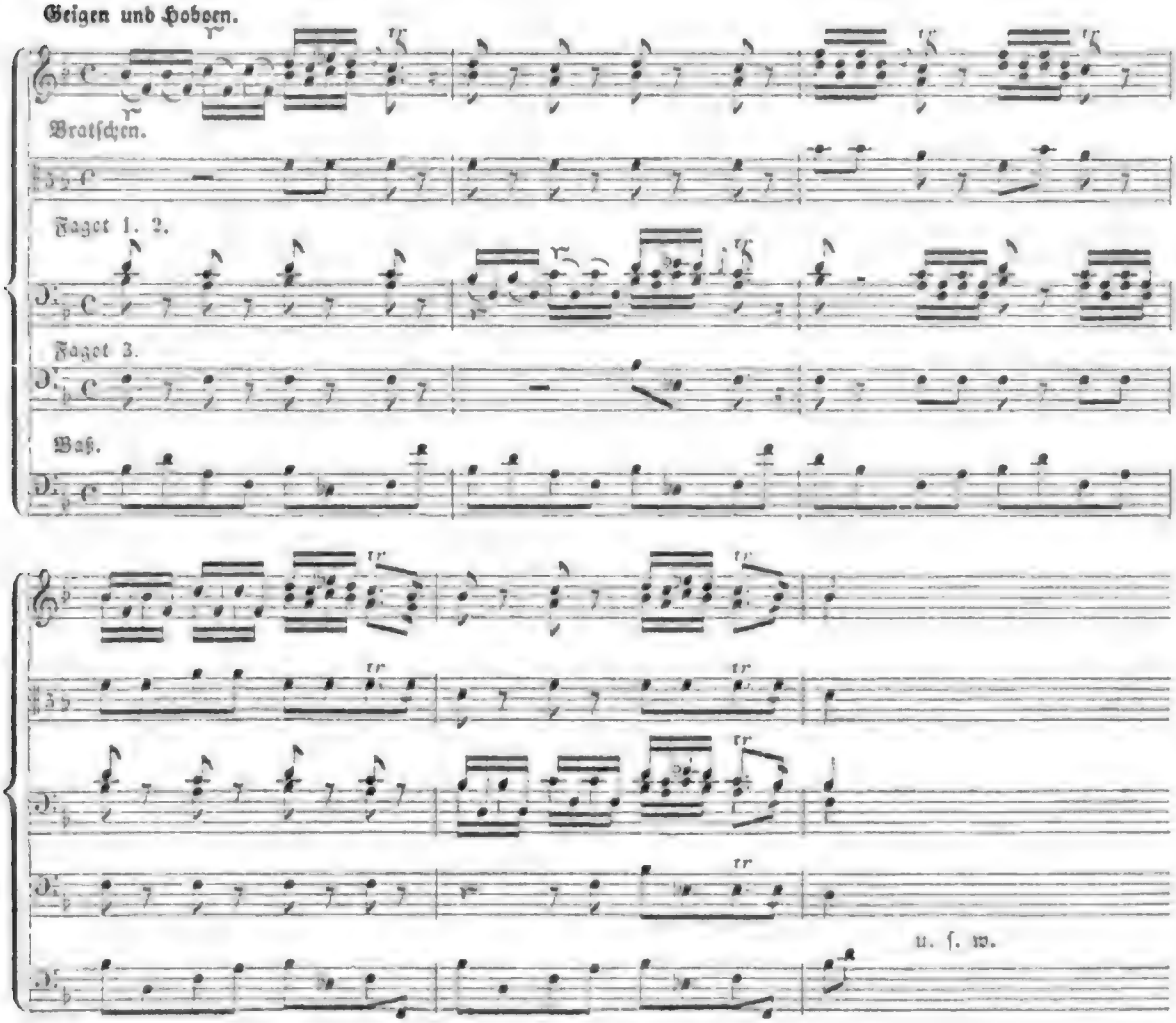
*) S. Beiſpiel 37.

**) S. Beiſpiel 43.

auf dieſe hat der Meiſter überall nicht minderen Fleiß gewendet als auf die Modulation. Als der Herr den Weg antritt nach Golgatha, fordert die Tochter Zion die gläubigen Seelen auf, ihr dahin zu folgen, und dem, ihren Geſang vollſtimmig unterbrechenden Rufe: „Wohin?“ antwortet ſie: „nach Golgatha!“ Einen ſich drängenden, dem Liebesrufe folgenden Schwarm hat der Meiſter in dieſer (vielleicht am vollſten in dem geſammten Werke begleiteten) Arie malen wollen*) und dieſes Bild iſt ihm wohlgelungen. Außer den vier Saiteninſtrumenten hat er zwei Hoboen angewendet, welche den Geigen ſich anſchließen; dieſen höheren Inſtrumenten und der Bratſche tritt ein Chor von drei Fagotten entgegen. In beiden einzelnen Chören folgt bald eine einzelne Stimme der anderen nachahmend in abwärts gewendeten Rauſchern, bald ein Chor dem andern, bald vereinigen ſich beide, während ein bewegter, nun ſchritt-, nun ſprungweiſe fortgehender Baß bis zum Schluſſe ruhelos fortſtürmt; das Eilen, Drängen, ſich treffen, von einander getrennt werden, ſich wiederfinden, wird auf das Anſchaulichſte in dieſer Begleitung uns vergegenwärtigt.

---

*) Geigen und Hoboen.



Ein Bild anderer Art gewährt uns eine Arie nahe dem Schluſſe. Der Evangeliſt hat verkündet: „Drauf neiget er ſein Haupt.“ Nun frägt die Tochter Zion:

Sind meiner Seelen tiefe Wunden*)
Durch deine Wunden nun verbunden?
Kann ich durch deine Qual und Sterben
Nunmehr das Paradies erwerben?
Iſt aller Welt Erlöſung nah?

Eine gläubige Seele fährt fort:

Dies ſind der Tochter Zion Fragen;
Weil Jeſus nun nichts kann vor Schmerzen ſagen,
So neiget er ſein Haupt und winket ja.

Ein abwärts gewendeter, kurzer, melodiſcher Satz der Violen, als Vorſpiel das Ganze beginnend, als Zwiſchenſpiel einer jeden von jenen Fragen folgend, bald freundlicher in der harten, trüber bald in der weichen Tonart erklingend, bildet das ſanfte Neigen eines lieblich, huldreich winkenden Hauptes auf anmuthige Weiſe ab. Daß das Bild des gekreuzigten, des ſchmachvoll gepeinigten Erlöſers milde mehr als in der vollen Herbheit erſcheine, mit welcher der Dichter es hingeſtellt hat, lag in dem weichen, zärtlichen Gefühle des Tonmeiſters, wie er denn manche ſolcher zuvor mitgetheilten Bilder des Dichters weggelaſſen hat, die es verletzen mochten, zumal jene Regenbogen-Arie.

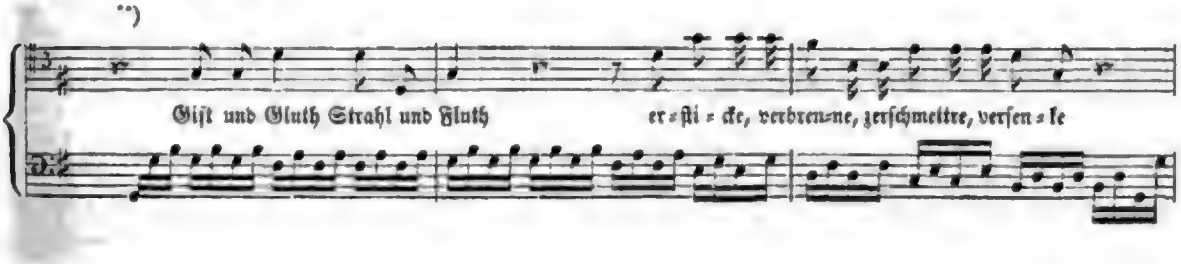
Aber eben jenes weiche Gefühl hat ihn denn auch weniger glücklich ſeyn laſſen in der Darſtellung edeln Zornes, aufopfernden Muthes, ſtrafenden Ernſtes. Lebhafter Ausdruck, richtige, nachdrückliche Deklamation, oft glückliche Erfindung in den Begleitungsfiguren ſtanden ihm zu Gebote, aber zu kraftvollem Geſange weiß er ſelten ſich zu erheben.

Petrus wüthet gegen die Söldner, die den Herrn ergreifen; plötzlich erſcheinende, beſchleunigte, daktyliſche Rhythmen beleben ſeinen Geſang, rauſchende Geigenbegleitung erhöht den Ausdruck bewegten Gefühls; aber ein großartiges Bild wird uns nicht gewährt**). Der von dem Herrn ſelber zur Ruhe verwieſene Jünger ruft den Kriegsknechten nach:

---

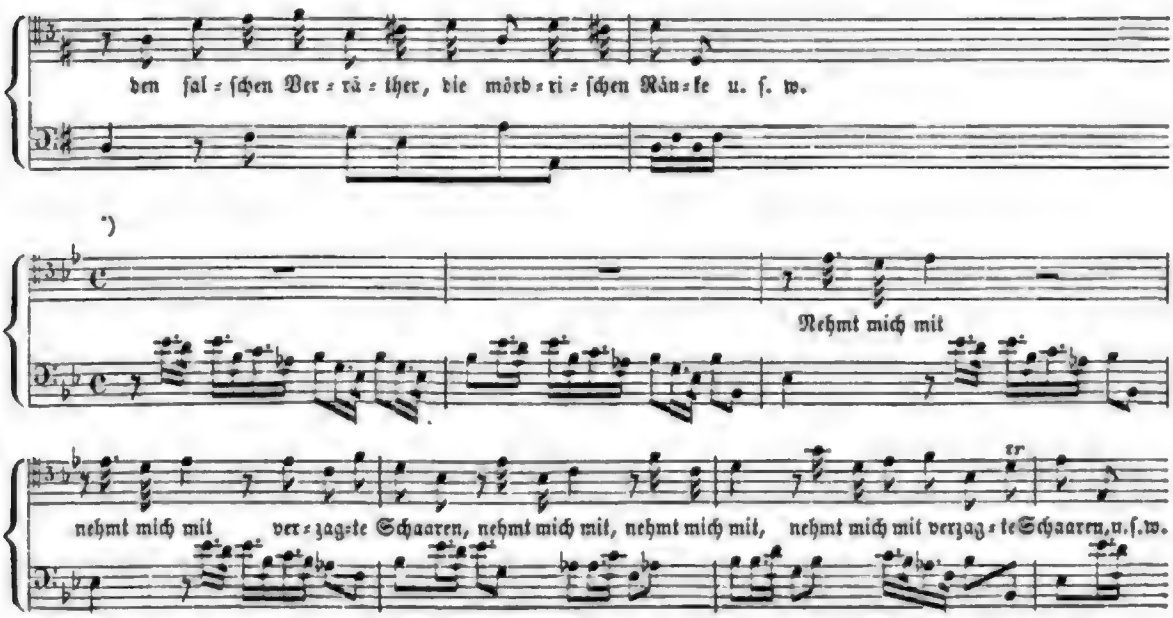
*) S. Beiſpiel 44.

**)



Nehmt mich mit verzagte Schaaren,
Hier iſt Petrus ohne Schwert,
Laßt, was Jeſu widerfährt,
Mir auch widerfahren ꝛc.*).

aber der Ausdruck dieſer Worte iſt mehr ſanft und bittend in den höchſten Tönen des Tenors, als entſchieden, entſchloſſen; nur ein Baß, in punktirten Sechzehntheilen, läßt zu dem Geſange ſich hören, eine Form der Begleitung, wie ſie häufig in Händels Opern und Oratorien vorkömmt, meiſt zu Darſtellung zarter Liebe und Sehnſucht, wie in dem allbekannten: „Töne ſanft, du lydiſch Brautlied.“ Selbſt Petrus' lebhafte Selbſtanklage, Selbſtverwerfung, trägt mehr das Gepräge weicher Trauer als tiefen, herzdurchſchneidenden Schmerzens; ſein reuiges Gebet iſt ſanfte innige Bitte mehr als ernſte, heilige Andacht. So auch die Geſänge der Tochter Zion, mit denen ſie warnend, ja ſtrafend die Handlung unterbricht. Allezeit nehmen wir einzelne glückliche Züge darin wahr, nirgend befriedigt uns das Ganze der Ausführung. Nach Judas' Verzweiflung mahnt die Tochter Zion den verſtockten Sünder an die keimende Vergeltung**); nur der Baß begleitet dieſen ihren Geſang, doch iſt die Figur die ihm als Vorſpiel dient und ſich ihm fortdauernd geſellt, höchſt glücklich erfunden. Bewegte Sechzehntheilgänge erheben ſich ſprungweiſe dreimal zu dem hohen d des Baſſes, der Oberoktave des Grundtons, verweilen auf dieſem Tone und wenden zuletzt ſich ſtufenweiſe abwärts; eine ſtrafend erhobene, dann nach dem Abgrund deutende Hand ſtellen ſie uns lebhaft dar; aber bedeutungslos ſchwebt der Geſang über ihnen, denn weder die Kunſt der harmoniſchen Entfaltung noch Verflechtung verſchiedener Geſangsweiſen war dem Künſtler gewährt. Weniger nachdrücklich noch zürnt die Tochter Zion gegen die ſündige Welt, die Urheberin der herben Leiden des Herrn, gegen den Knecht des

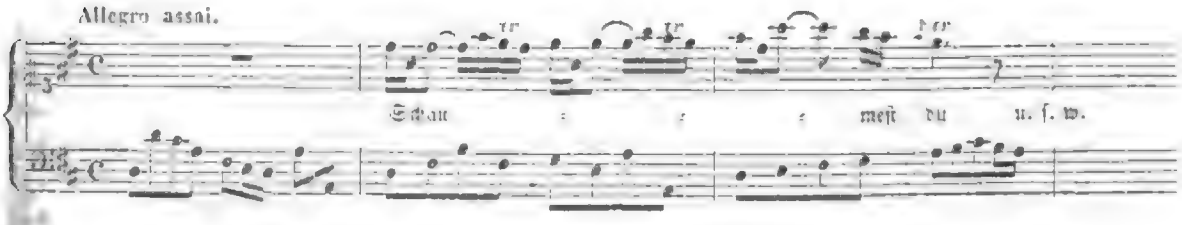


*) S. Beiſpiel 45.

des Hohenprieſters, der die Hand frech gegen ihn erhebt, gegen die ihn verſpeienden Söldner, wo ihr Geſang zu den Worten: „Schäumeſt du o Schaum der Welt" mit einer kleinlichen Wortmalerei beginnt*). Auch die der gläubigen Seele (die bald als eine Diskant-, bald eine Tenor- oder Baßſtimme auftritt) zugetheilten Geſänge ſind, wenn zarten Inhalts, durchgehends am glücklichſten gelungen. Schon zuvor gedachten wir jenes Wechſelgeſanges zwiſchen der Tochter Zion und einer gläubigen Seele, wo jene den gekreuzigten Erlöſer, bangend um ihre Seeligkeit, befragt, dieſe ihr ſein huldreiches Winken deutet; zu den anmuthigſten Stellen des Ganzen gehört auch ein Geſang einer Tenorſtimme (als gläubige Seele bezeichnet) zu einer einfachen, dieſelbe Figur ſtätig, doch zwanglos feſthaltenden Baßbegleitung. Er ſchließt ſich an die Worte des Herrn am Kreuze: „Mich dürſtet" und ſpricht freudig aus: Bei allen Plagen und Schmerzen ſchwieg Jeſus; jetzt öffnet er die Lippen, zu bekennen, daß ihn nach der Seeligkeit des Sünders dürſte**).

Wir haben bei den Arien, welche das beſprochene Werk enthält, länger verweilt, in der Überzeugung, daß in ihnen der Kern des Ganzen enthalten ſei. Denn die in die Handlung lebendig eingreifenden Chöre ſind, ſchon ihrer Beſtimmung zufolge, meiſt nur kurz gehalten; dem Meiſter aber war es nicht verliehen, auch bei ſo geringem Umfange ihnen Bedeutung zu geben und Nachdruck. Für den Chor der Jünger gleich zu Anfange: „Wir alle, wir wollen dich nie verlaſſen, dich ewig lieben," iſt der wiegende Schritt des $^{12}/_{8}$-Taktes gewählt, wenig geeignet für eine Verſicherung unwandelbarer Treue in ſo ernſter Stunde, und kaum wird dieſe Wahl vergütet durch die in den einzelnen Stimmen, mit Ausnahme des Baſſes, öfter vorkommende Betonung des Wortes „ewig" durch lang gehaltene Noten, während die anderen Stimmen lebhafte Triolengänge dagegen ausführen. Ziemlich durchſichtig ſind die ohnehin anſtößigen Chöre der Kriegsknechte, und da Keiſer bei ihnen alle Stimmen, den Sopran zumal, durchweg ihre höchſten Töne anſchlagen läßt, ſo wird das dadurch nur lautere Geſchrei der frechen Rotte noch weniger erklärlich, da ja der Herr ſich freiwillig in ihre Hände giebt. Die Klage, dann die beſchleunigte Eile der beſtürzten Jünger, mit der ſie fliehend dahinſtürmen, würde einem Opernchore wohl geziemt haben, hier zieht ſie die heilige Begebenheit herab auf das Gebiet einer theatraliſchen Vorſtellung. Dem Chore des jüdiſchen Volks, das dem Pilatus zuruft:

*)



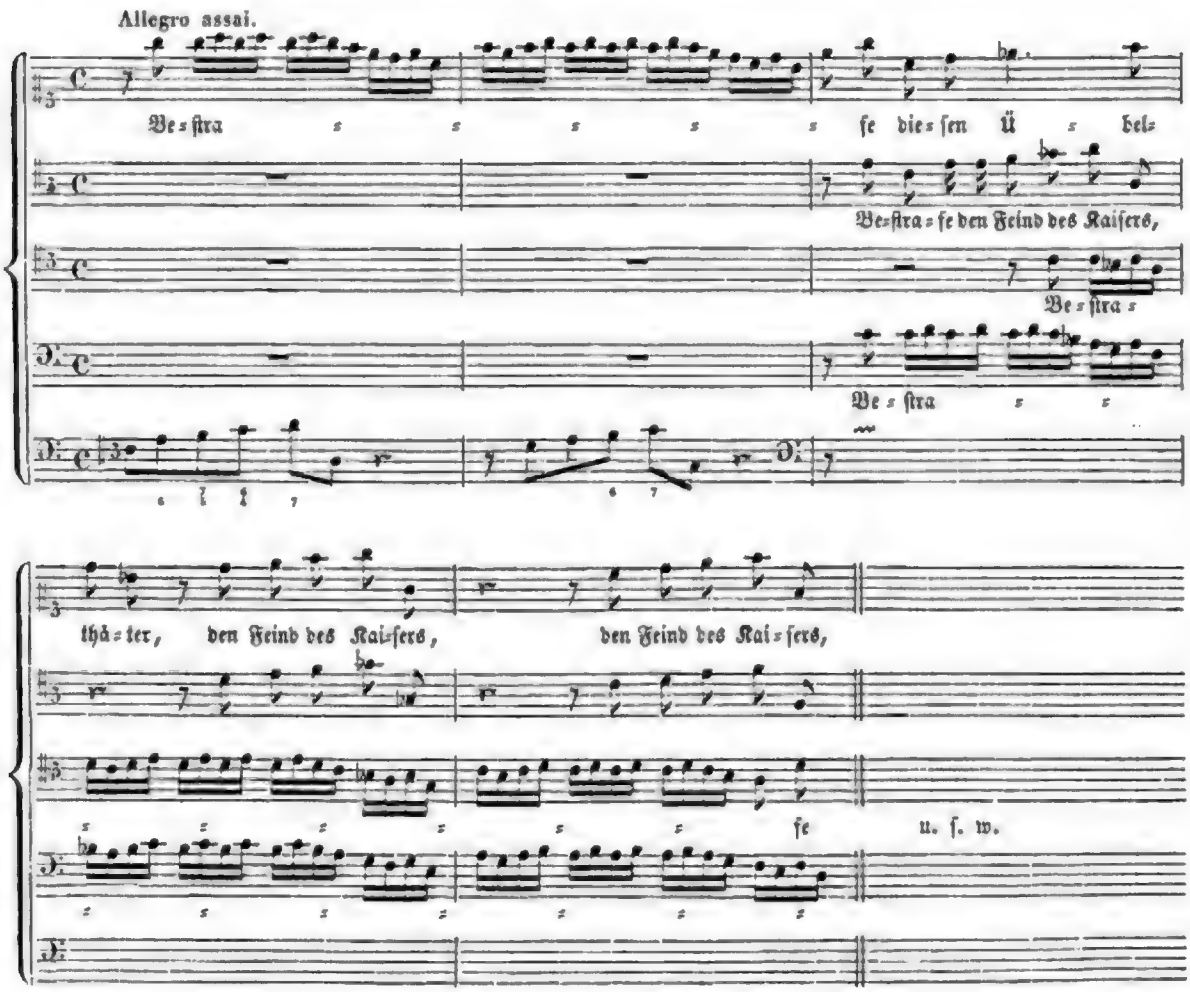
**) S. Beiſpiel 46.

Beſtrafe dieſen Übelthäter*),
Den Feind des Kaiſers, den Verräther!

ſehen wir leicht an, der Meiſter habe in ihm die rollenden Töne der Wuth, das heftig heiſchende, dazwiſchen rufende Geſchrei wilden Haſſes darſtellen wollen; die Gegenüberſtellung ſolcher Gegenſätze in einem harmoniſchen Gebäude von geringem Umfange erfordert indeß größere Gewandtheit in Verflechtung, Verſetzung, Verwechslung der Stimmen als der flüchtig und leichthin arbeitende Keiſer beſaß. Ähnlich verhält es ſich mit dem Chore:

---

*)

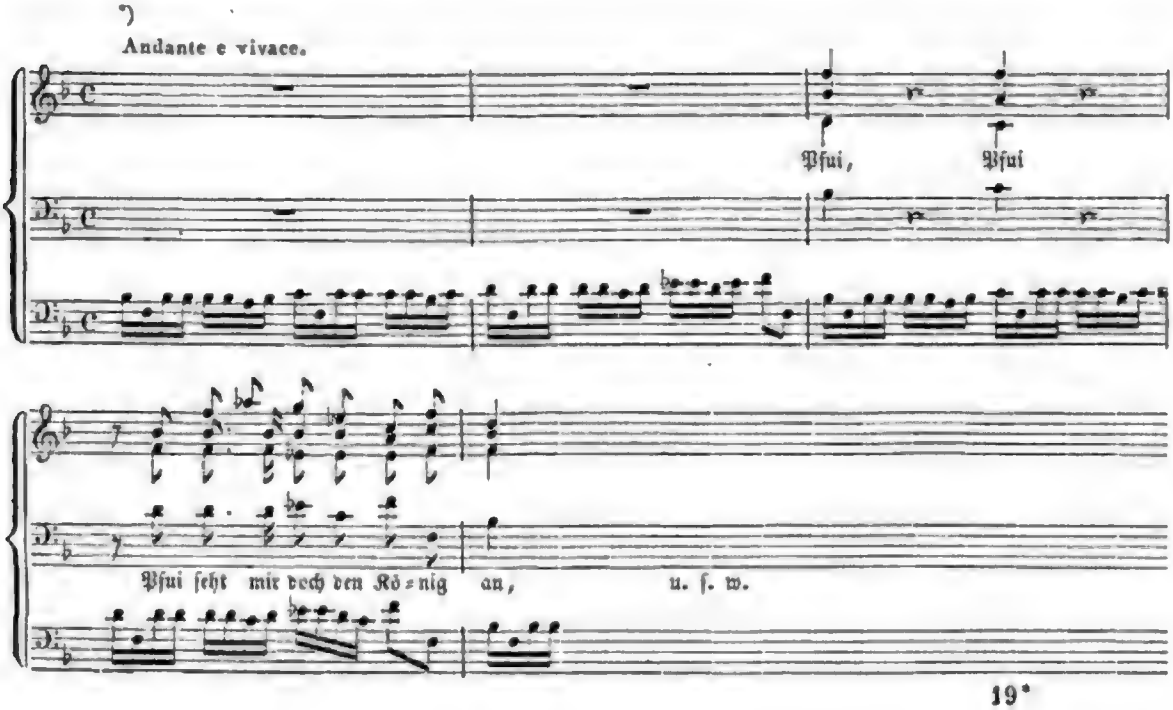


„Pfui, ſeht mir doch den König an!*)
Biſt du ein ſolcher Wundermann,
So ſteig' herab vom Kreutz,
So hilf dir ſelbſt und uns,
So wiſſen wir's gewiß!

Das kurze einleitende Vorſpiel des Baſſes, das als ſtätige Begleitungsfigur durch das Ganze ſich hinzieht, drückt in ſeinen ſchnell nach einander anſchlagenden, herabgreifenden, ſtufenweiſe hinaufrauſchenden Sechzehntheilen Spott und Hohn glücklich aus, am härteſten zu Anfange, wo es in der Unterſtimme ohne alle andere Begleitung erſcheint; denn wo als Nachſpiel es endlich das Ganze wiederum beſchließt, greifen raſch einfallende Accorde der Geigen wirkungsvoll ein. Allein der Geſang der auf dieſe Grundlage ſich aufbaut, obgleich in ſeinen einzelnen Theilen wohl erfunden und richtig deklamirt, iſt doch leer und durchſichtig und die öftere, unbequeme Höhe der äußerſten Stimmen mißlautend; nur durch die Annahme einer bedeutend tieferen Stimmung als unſere gegenwärtige können wir ſie einigermaaßen rechtfertigen.

Bemerkenswerth endlich, wiewohl nicht lobwürdig, erſcheint Keiſers Behandlung des Chorals in dieſem Oratorium. Sie erwuchs ohne Zweifel aus ſeiner Anſicht von der ganzen Gattung, denn in allen ſeinen Oratorien, ſoweit ſie mir bekannt geworden, iſt er auf gleiche Weiſe verfahren. Jene Anſicht aber bethätigt ſich als dieſelbe, die um ſechzehn Jahre ſpäter Mattheſon mit ſo vielem Eifer ausſprach. Der Choral war, wie Jenem, ſo auch Keiſer, dem Glanze und der Mannichfaltigkeit der Figuralmuſik gegenüber, ein nur Geringes, Untergeordnetes, bei dem künſtlichen Lobe Gottes eigentlich

*)



nur Geduldetes; ſollte er zu der Würde des dafür allein klüglich Erfundenen emporgehoben werden, ſo mußte der Meiſter Alles aufwenden, ihn figurirend umzugeſtalten. Freilich war dem Choral um die Zeit ſeiner früheren Blüte keineswegs jener gleichmäßige, alle Mannichfaltigkeit ausſchließende, einförmige Schritt eigen geweſen, den Mattheſon geringſchätzig ihm beimißt. Einer zwiefachen Quelle entſtrömt, dem alten Kirchengeſange, dem Volksliede, theilte er Anfangs die rhythmiſche Mannichfaltigkeit, welche (ächten alten Quellen zufolge) dieſem eignete, trug ſie über auf das von jenem Entlehnte. Ja, wird doch ſelbſt jenem von gründlichen Forſchern auf ſeinem Gebiete eine urſprüngliche numeriſche Fülle beigemeſſen, geſtehen ſie auch, daß — einige Überlieferungen in der päpſtlichen Capelle ausgenommen — dieſelbe bereits gegen die Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts verloren geweſen ſei. Ein reiches, eigenthümliches Leben der geſammten Gattung würde Keiſer in neuer Friſche melodiſch hervorgerufen haben, hätte wahre Liebe zur Vorzeit ihn durchdrungen; durch harmoniſche Entfaltung hätte dieſes Leben eine innere Tiefe in neuem Glanze ihm offenbart, wäre er fähig geweſen, ſie zu ahnden. Aber der galante Tonkünſtler dachte bei der Vorzeit nur an Roſt, an bäuriſche Unzierlichkeit, die ſeine Gegenwart glücklich abgethan und geglättet; ſein leichtes, genußliebendes Weſen verſchloß ſein Auge jenen reichen Schätzen der Harmonie, die ſein großer Zeitgenoſſe, Joh. Seb. Bach, ſpäter eben in dem Chorale zu Tage förderte. So blieb denn für ſeinen Zweck, den Choralgeſang der Figuralmuſik zu nähern, ihm nur ein Mittel, ihn modiſch zierlich aufzuſtutzen. Dieſer Putz wird ihm oft durch die einem Chorale unmittelbar vorangehende Arie bedingt. In einem anmuthigen Geſange im $^6/_8$-Takte hat die Tochter Zion die Freundlichkeit des Herrn geprieſen, der im Abendmahle ſeinen Gläubigen ſich hingebe: der folgende Choral muß nun, damit in Übereinſtimmung, im $^6/_4$-Takte ſich wiegen, der Baß ſchlägt die Takttheile dazu an, der trochäiſche Fortſchritt der Oberſtimme erhöht die ſchaukelnde Bewegung, und doch iſt tiefe, heilige Sehnſucht ausgeſprochen in dem ſo behandelten Verſe des Kirchenliedes, der auf die Arie folgt:

„Ach wie hungert mein Gemüthe*),
Menſchenfreund, nach deiner Güte!
Ach wie pfleg' ich oft mit Thränen
Mich nach dieſer Koſt zu ſehnen!

Auf Petrus' Buße folgt der Vers:

Ach Gott und Herr!"*)
Wie groß und ſchwer
Sind mein' begangne Sünden ꝛc.

Keiſer hat ſeine Melodie nach Es dur (um eine kleine Terz) hinaufgerückt und giebt ihr ſo eine helle, weder den Worten noch der ganzen Stellung dieſes Verſes angemeſſene Färbung. Nur verbrämend,

*) S. Beiſpiel 38.
**) S. Beiſpiel 47.

auftragend, ſind Oberſtimme und Mittelſtimmen figurirt; der in Achteln durchhin fortſchreitende Baß, der vielleicht nur die Bewegung der Grundſtimme der vorangehenden Arie fortſetzen ſoll*), giebt dem Ganzen eine Raſchheit, die eben ſo wenig als der aufgetragene Schmuck dem Ausdrucke inniger Zerknirſchung des Herzens geziemt. Nicht anders iſt die Behandlung des Chorals „O Traurigkeit, o Herzeleid“**), mit deſſen drittem Verſe die chriſtliche Kirche ihre Schuld an dem herben Tode des gekreuzigten Erlöſers beklagt. Die Melodie iſt nach C moll, auf ganz unangemeſſene Höhe hinaufgerückt, durch allerlei Zierrath aufgeputzt, von einem bewegten Baſſe begleitet, der durch Weglaſſung des erſten und fünften Taktgliedes (der Achtel des den Geſang regelnden ⁴/₄-Takts) dem frommen Liede eine Unruhe mittheilt, die dem Gefühle tiefer demüthiger Bewegung widerſpricht. Am mindeſten befriedigen die beiden Verſe des Liedes „Wenn mein Stündlein vorhanden iſt“***), die zu Ende des Ganzen erſcheinen. Auch hier iſt der Geſang höher hinaufgeſchraubt, der hüpfende Schritt des ⁶/₈-Taktes (ſeiner urſprünglichen Geſtalt ganz fremd) ihm äußerlich aufgeprägt, ein bewegter Baß ſchlägt durchhin die Takttheile an. Umbildungen ſolcher Art, der verſchiedenſten Anläſſe ungeachtet faſt allezeit nach einer ſtehenden Form gemodelt, konnten dem Umgeformten kaum einige Bedeutſamkeit gewähren, ja, ſie mußten die urſprüngliche durch ſeltſam aufgedrungenen Schmuck vernichten. Ihrer Vorzeit entfremdet, verachteten — es iſt außer Zweifel — ſo Keiſer als Mattheſon, wenn auch nicht den Inhalt frommer Kirchenlieder, doch ihre kirchlichen Weiſen, die nur für den Mund Ungelehrter bei dem Lobe Gottes ihnen geeignet ſchienen, die der galante Tonſetzer, ehe er ſie in die vornehme Geſellſchaft zierlich geſchmückter Tonſtücke einführen dürfe, erſt geziemend umkleiden müſſe. Zu „kurren und zu murren“ — nach dem Ausdrucke ſeines Freundes und Verehrers — hat Keiſer ſich wohl gehütet, aber in das „Stutzen und Putzen“ iſt er dagegen verfallen. Nicht aber glaube man, daß ein ruhiger, gemeſſener Vortrag für dieſe Art der Behandlung des Chorales gehöre, ihren Werth erſt erkennen laſſe; er wird durch ſie vielmehr geradehin ausgeſchloſſen. Denn die harmoniſche Unbedeutendheit dieſer Choräle, ja, empfindliche Härten, widerſtreben einem breiten Vortrage; ein raſcher, gedrängter wird durch den Gang des Baſſes, die Verbrämungen der Oberſtimme vielmehr auf das Beſtimmteſte geboten.

Ein zweites Oratorium, der ganzen Behandlung zufolge wohl nach 1728 komponirt, ſeit Keiſers Antritt ſeines kirchlichen Amtes am Hamburger Dome, trägt ganz das Gepräge ſeiner ſpäteren Opern. Es iſt überſchrieben „der ſiegende David,“ das Werk eines unbekannten Dichters, und dramatiſch abgefaßt. Wahrſcheinlich ward es am Palmſonntage, vielleicht auch am erſten Advent, in zwei Theilen vor und nach der Predigt aufgeführt: darauf deuten das gegen den Schluß öfter wiederkehrende Hoſianna, und die Betrachtungen, mit denen eine gläubige, gottliebende, andächtige Seele die Handlung unterbrechen. Dieſe beginnt mit der Noth Iſraels, der höhnenden Pralerei Goliaths. David erſcheint, hört den Preis nennen, der dem Beſieger des frechen Rieſen verheißen iſt:

**) S. Beiſpiel 48.

***) S. Beiſpiel 49.

„Wer ihn erwürgen kann
Den wählet Saul zu seinem Tochtermann"

ſtellt ſich als Kämpfer und bleibt aller Verweiſe und Abmahnungen ungeachtet bei ſeinem kühnen Vorſatze. Einen Löwen und Bären, die zugleich in ſeine Heerde gedrungen, habe er mit ſeinen Händen erwürgt, ſagt er

Warum ſollt' ich nun den Streit
Nicht mit einem Menſchen wagen?

Saul iſt überzeugt, er ruft auf zum Kampfe, und eine gläubige Seele tritt jetzt zum erſtenmale hervor, die geiſtliche Bedeutung auszuſprechen; denn freilich hatte David zuvor von ſeiner eignen Kraft mehr als von ſeinem Gottvertrauen geredet. Sie wünſcht im Kampfe mit dem Satan durch Gottes Harniſch angethan zu ſeyn:

Es rüſte ſich wider mich Teufel und Welt,
Ich ziehe mit Jeſu doch muthig ins Feld;
Mir werden unfehlbar den Siegskranz verſchaffen
Der chriſtlichen Ritterſchaft geiſtliche Waffen,
Mein Führer iſt Jeſus, der tapferſte Held!

Aber Sauls Panzer iſt dem jungen Kämpfer doch unbequem geweſen, er legt ihn ab und tritt, nur mit der Schleuder bewaffnet, dem Rieſen entgegen. Philiſter und Iſraeliten, Goliath und David fordern einander gegenſeitig heraus; dieſer redet:

Poche, ſchnarche, raſe, wüthe,
Mein gelaſſenes Gemüthe
Treibt mit deinem Drohen Scherz.
Deinen Frevel zu beſtrafen
Brauch' ich anders keine Waffen
Als ein unverzagtes Herz.

Eine gottliebende Seele fragt:

Haſt du, mein Heiland, nicht auch ſo geſiegt,
Als dich in jener Nacht die große Schaar bekriegt?

Der Unbewaffnete ſiegte über die Bewaffneten, der treue Hirt über den Löwen:

Mein Hirt Immanuel
Der Held in Iſrael
Hat obgeſiegt;

Mit einem Blicke
Schlug er zurücke
Die ihn bekriegt.

Den Fall Goliaths, den Sieg Davids erzählt Abner. Sonderbar freilich müſſen wir es finden, daß David, der zuvor ſich gerühmt, dem Löwen, dem Räuber ſeines Schaafs, mit den Händen den Rachen aufgeriſſen zu haben, nun

— „fängt an zu ſägen und zu ſchneiden
Dieweil ihm noch die rechte Kraft gebricht
Den ungeſtalten Kopf auf einmal abzuhauen.

Die Philiſter fliehen heulend, jauchzend ſetzen die Iſraeliten nach: Jonathan ſchließt mit David den ewigen Freundſchaftsbund:

„So haſt du dich zu mir, mein Heiland, auch gekehrt
Und mich zu deinem Freund' erkoren ꝛc.

ſingt die gläubige Seele, und die chriſtliche Gemeine fällt ein mit dem 3ten Verſe des Liedes: „Wie ſchön leucht't uns der Morgenſtern

„Geuß ſehr tief in mein Herz hinein
Du heller Jaspis und Rubin
Die Flamme deiner Liebe ꝛc.

Nun nahet auch „das iſraelitiſche Frauenzimmer" den Sieger anzuſingen, mit dem bekannten Preiſe, daß Saul tauſend, er aber zehntauſend geſchlagen. Die gottliebende Seele greift die Erinnerung auf an die Zukunft, an den Einzug des Erlöſers in Jeruſalem, ſie fühlt ſich gedrungen, dem Nahenden ein Hoſianna entgegenzurufen:

„Ihr Seelen, erweitert die Thore der Herzen,
Der König der Ehren ziehet ein."

Aber die Töne jubelnden Empfanges lauten übel in Sauls Ohre, Schwermuth kömmt über ihn, die ſich zur Wuth ſteigert; der Sieger kommt, durch Saitenſpiel und Geſang ſie zu zähmen, mit dem 2ten und 3ten Verſe des 13ten Pſalms:

„Wie lange Herr, wie lange,
Verbirgſt du dich vor mir?
Wie lange wilt du mich vergeſſen?
Soll mir die Angſt das Herz abfreſſen?
Meine Seel' erſchrickt vor dir!

Noch viele Troſtworte aus den Pſalmen werden zuſammengewoben in den folgenden Geſängen, allein ſie treffen nicht das Herz des ſchwermüthigen, wuthentflammten Königs; er ſchleudert den Spieß ohne David zu treffen, und mit dieſer That wilden Grimmes ſchließt die Handlung. Wie Jeſu Wort Troſt und Heil ſei in Schwermuth, bekräftigt die gottliebende Seele:

Hör' ich bei andachtvollem Singen
Die Harfe deines Worts erklingen,
So ficht mich keine Schwermuth an.

Drum dank' ich dir, o ſüßes Leben
Daß du mir einen Sinn gegeben,
Der die Muſik nicht haſſen kann.

Dieſer Geſang endlich leitet den Schlußchoral ein, den ſechsten Vers des ſchon zuvor angeführten Kirchenliedes:

„Zwinget die Saiten in Cythara
Und laßt die ſüße Muſica
Gantz freudenreich erſchallen!“ ꝛc.

Wie die geiſtliche Bedeutung dieſer Geſchichte eingeprägt worden, ſollte auch (ſo ſcheint es) die edelſte Gabe Gottes, die Tonkunſt, vertheidigt werden gegen ihre Verächter, die Verfolger der endlich gefundenen beſten Compoſitionsart, dadurch man den Herrn klüglich lobe. Denn war ſie auch eben hier unwirkſam geweſen, ſo hatte doch ihre Macht nur gegen ein grollendes, neidiſches Herz nichts vermocht; ein ſolches alſo müſſen alle beſitzen, die ſie verachten. Nicht unwahrſcheinlich daher mag dieſes Oratorium in die Zeit des lebhaft entzündeten Streites über die rechte Art kirchlicher Tonkunſt geſetzt werden, wie denn in jener Zeit man gern allerlei Beziehungen der Gegenwart öffentlich zur Sprache brachte. Die Hindeutung aber ſowohl auf die Zukunft als den Einzug des Herrn in Jeruſalem und auf ſein verſöhnendes Leiden, die wir in den Betrachtungen der allegoriſchen Perſonen finden, laſſen die kirchliche Zeit ungewiß für welche das Werk beſtimmt geweſen.

Betrachten wir nun die dabei angewendeten Kunſtmittel und Formen: ſo ſind die handelnden Perſonen als folgende Singſtimmen thätig: Jonathan, als ein Alt; Eliab und Saul, als Tenore; Abner, David, Goliath, als Bäſſe; die Betrachtenden, eine gläubige, gottliebende, andächtige Seele als erſter, zweiter Sopran und Tenor. Die Geige, das Hoboe, die Flöte, das Violoncell werden als Concertinſtrumente gebraucht; bei den jubelnden, kriegeriſchen Doppelchören erſcheinen drei Trompeten und Pauken, den Geigeninſtrumenten bald gegenübergeſtellt, bald ihnen verbunden: in der Arie der gottliebenden Seele zum Preiſe Immanuels des Siegers wirken neben einer concertirenden Geige 3 Hoboen und 3 Geigen gegeneinander, von denen jene, mit einzelnen Zuſammenklängen zwiſchen Geſang und Begleitung hineinrufend, den Schlußfällen ſangreich ſich anſchließen. In den Pſalmenverſen endlich mit denen David den ergrimmten König zu beſänftigen

verſucht, greifen zwei Schallmeien (chalumeaux) in einander und ein Glockenſpiel (spinetto di campanelle), dieſes einſtimmend mit einer Laute. In drei Doppelchören bilden Iſraeliten und Philiſter einen Gegenſatz: Übermuth und Verzagtheit, Selbſtkraft und Gotteskraft, Jubel des Sieges und Verzweiflung der Niederlage; 4 Stimmen wirken hier gegen vier andere, ohne je einen achtſtimmigen Satz zu bilden. Ein vierter Doppelchor zeigt die Schaar der Jungfrauen Juda's (3 Sopranſtimmen) dem ſie begleitenden Volke (durch Alt, Tenor und Baßſtimmen gebildet) gegenüber. Der einfachen Chöre ſind vier, die bis auf einen fünfſtimmigen, in welchem der Sopran doppelt beſetzt iſt, von den gewöhnlichen vier Chorſtimmen ausgeführt werden. Faſt in allen dieſen Chören iſt die unbequeme hohe Lage der Stimmen (der äußerſten zumal) auffallend, die wir bei der ſchon beſprochenen Paſſionsmuſik zu rügen fanden. Eine regelrechte Fuge, ja, nur ein durchhin fugirter Satz iſt nirgend anzutreffen, nur einer der Chöre — ſeinem Inhalte nach eben nicht ein bedeutender — hat einen fugirten Anfang, allein dieſe Art der Durchführung hört mit dem Eintritte aller vier Stimmen ſogleich auf. Nur ein Duett, ohne kunſtmäßige Ausführung zweiſtimmigen Geſanges, findet ſich vor (zwiſchen Jonathan und David); nur ein, durch die Geigeninſtrumente begleitetes, mit einem Vorſpiele begonnenes, von Zwiſchenſätzen unterbrochenes Recitativ. Auch hier demnach beruht der Kern des Ganzen in den Arien, wie denn eben dieſe auf das Mannichfaltigſte ausgeſtattet ſind. Es ſind deren ſiebzehn, alle, bis auf zwei nur zu einem Violoncell geſungene mit Inſtrumenten begleitet. Doch haben jene beiden, wie die begleiteten, einen zweiten Theil, wogegen drei unter dieſen letzten ihn entbehren. In dieſem Hervortreten der Form der modernen Opernarie von zwei Theilen mit Wiederholung des erſten entdecken wir ein ſicheres Zeichen ſpäterer Zeit; ſo auch in den längeren, die Hauptmotive des Ganzen entfaltenden Vorſpielen und der ſeltener werdenden Begleitung eines bloßen Baſſes. Daß der Meiſter bemüht geweſen, der Begleitung durch Zuſammenwirken von Inſtrumenten mancherlei Art, ſelbſt der Glöckchen, mit dem Hauche ſanfter Blasinſtrumente, dem Klange geſtrichener und gekneipter Saiten, eine beſondere Färbung zu geben, iſt ſchon angedeutet. Der Geſang tritt, mehr als in früherer Zeit, hier als Bravourgeſang hervor, doch iſt ſein Ausdruck noch keineswegs zu der Allgemeinheit verflacht, durch welche bei übertriebener Ausbildung dieſes Zweiges die meiſten Arien der ſpäteren Zeit ungenießbar geworden ſind. Daß die Arien der allegoriſchen Perſonen am meiſten an dieſem Übel kranken, daß denſelben durch Schmuck und Mannichfaltigkeit der Begleitung, welche dieſe Blöße decken ſollen, dennoch kaum aufgeholfen wird, liegt in der Natur der Sache. — So vieles nun auch geſchehen iſt, den Geſang der handelnden Perſonen reich auszuſtatten, ſo lebhaft und angemeſſen zumeiſt ſein Ausdruck iſt, ſo vermiſſen wir doch wahrhafte Darſtellung ihrer Charaktere, und einzig Goliath dürfte als gelungen genannt werden können. Ein gewiſſer behaglicher Übermuth der ſeine erſte Arie bezeichnet, ſteht ihm gar wohl; es iſt ein glücklicher Zug, daß ſein jauchzender Geſang in den Anfangsworten:

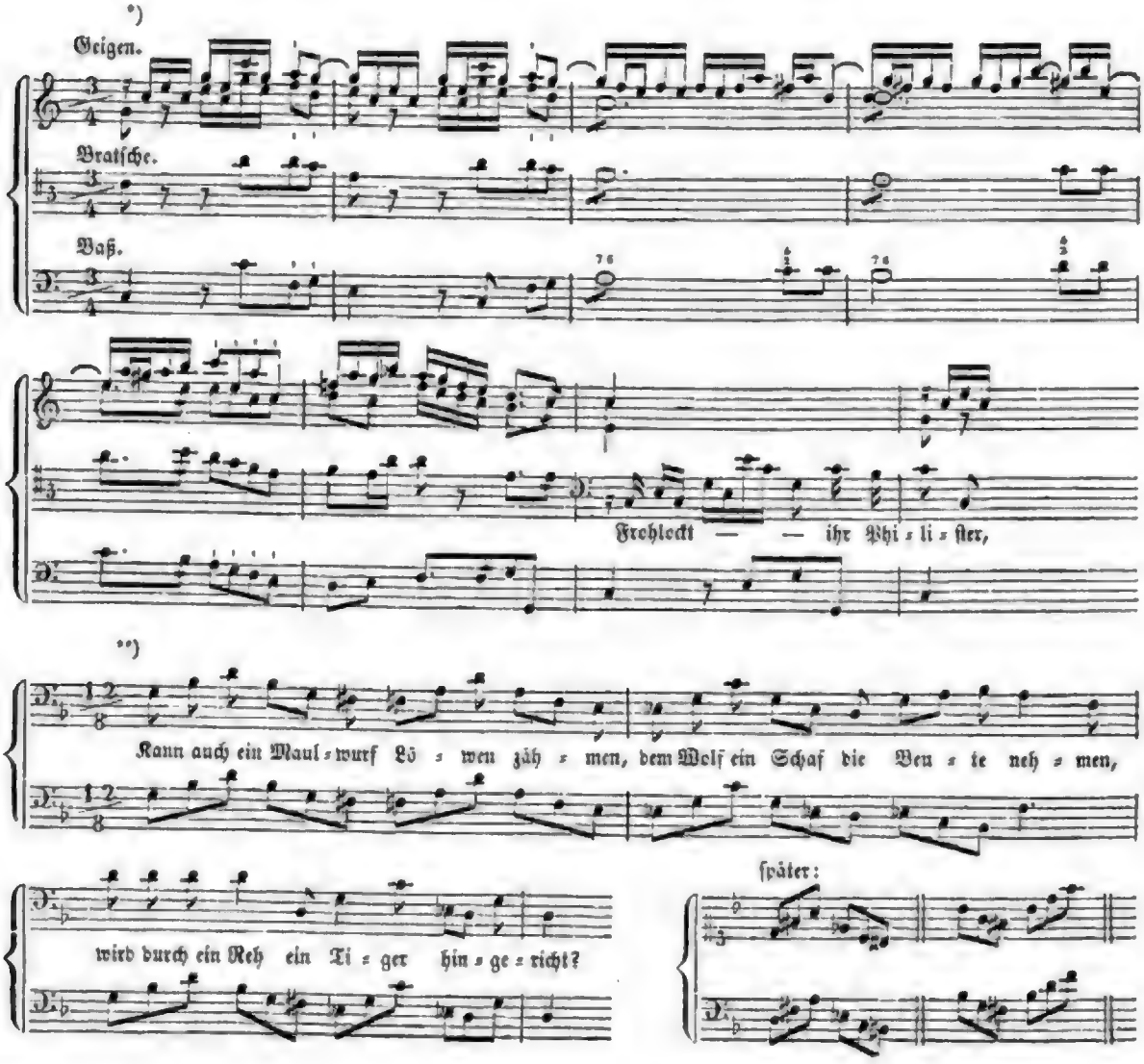
Frohlockt ihr Philiſter ꝛc.*),

durch das Vorſpiel bereits angedeutet, dieſes bei ſonſt treuer Nachahmung doch um eine Terz noch überjubelt. Seine höhnende Rede gegen David:

„Kann auch ein Maulwurf Löwen zähmen**),
Dem Wolf ein Schaf die Beute nehmen,
Wird durch ein Reh der Tiger hingericht?

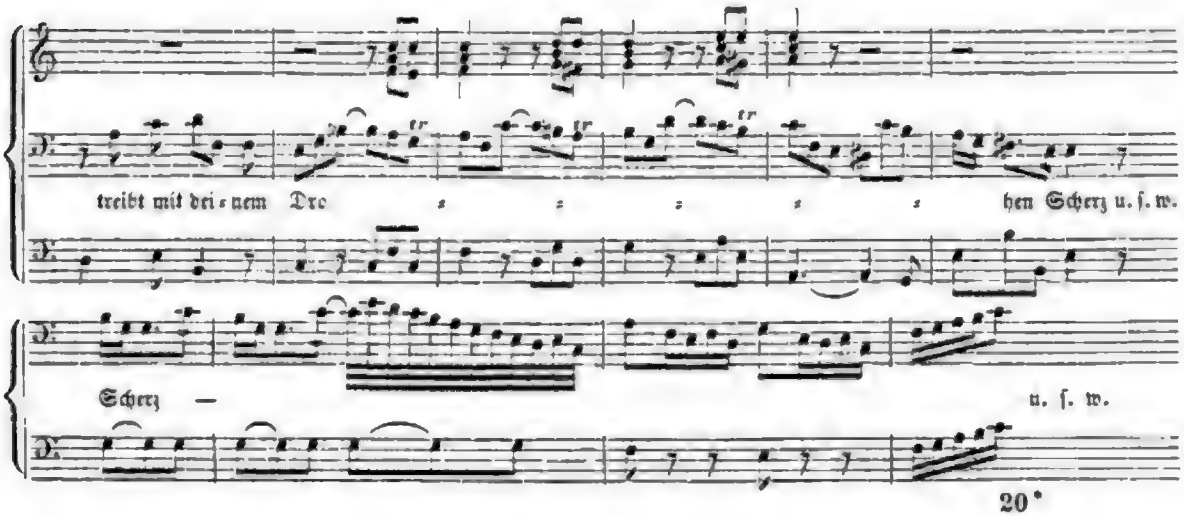
im $^{12}/_{8}$-Takt geſetzt, wird durch Triolenreihen, wie ſie dieſer Taktart eignen, begleitet, und dieſe ſchließen, Hohn und Verachtung auf treffende Weiſe bezeichnend, zu Anfang und in der Mitte der Takte oft in chromatiſchen Tonverhältniſſen ſich an einander; in kleinen Halbtönen, übermäßigen

---



Secunden, verminderten und übermäßigen Quarten. Es iſt vieles geſchehen, den Beſieger des ungeſchlachten Vorkämpfers durch den Gegenſatz glorreich hervortreten zu laſſen; auch kann nicht geleugnet werden, daß an vielen Stellen unſerem Meiſter der Ausdruck edler Kühnheit wohlgelungen iſt. Davids Arie, die das Drohen, Raſen, Wüthen ſeines Gegners abweiſt, hat ſchon in ihrem Vorſpiele das Gepräge kecken Muthes; es iſt ein glücklicher Zug, wenn Keiſer, während der Geſang auf dem Worte „drohen" einen Ton in der Höhe durch drittehalb Takte feſthält, dazu eine der auffordernſten, trotzigſten Stellen dieſes Vorſpiels ertönen läßt, Feſtigkeit, Gelaſſenheit dem trotzigen Hohne gegenüber zu bezeichnen. Allein eben nur ein glücklicher Zug iſt es, ein im Einzelnen Wohlgetroffenes, zumal manches andere Einzelne der Art nicht gelungen genannt werden darf. David verſichert, ſeines Feindes Drohen ſei ihm nur Scherz; aber eine ſpielende Sylbendehnung auf dieſem letzten Worte iſt doch nur eine beſchränkte Wortmalerei; die Wiederholung des Hauptmotivs der Begleitung von Goliaths vorangehender Arie in Davids Munde auf dem Worte „drohen", gleichſam es zu verſpotten, der Würde der Kirche nicht geziemend, ſo geiſtreich und reizend Ähnliches in dem komiſchen Singſpiele ſeyn mag*). Vor allem aber fehlt den Geſängen Davids jener Ausdruck jugendlicher Friſche, kindlicher Demuth und Verſchämtheit neben dem des Muthes und der Zuverſicht, der in Händels Saul den königlichen Jüngling ſo beſtimmt und anziehend hervorhebt. Es iſt nicht zu leugnen, der Meiſter mußte ſich aufregen und ſpannen, um dem Geſange ein ſeiner eignen Natur fremdes Gepräge zu geben; darüber hat er oft zu viel gethan, und David erſcheint, abgeſehen auch von dem was der Dichter dabei verſchuldet, eben ſo oft prahleriſch und ſich brüſtend als ſein Widerſacher. So auch hat Keiſer nicht vermocht, den rechten Ton für Jonathans und Davids Freundſchaftsbund zu finden. Angenehm, reizend ſogar ſtellenweiſe, iſt ihr zweiſtimmiger Geſang, aber wir hören nur ſchmachtende Liebesſeufzer daraus hervortönen, nicht die friſche Kraft reiner Jünglinge, die den Gefährten erkennt und ſucht. So auch glaube man nicht, in den Chören der Iſraeliten und Philiſter jenen Gegenſatz der fleiſchlichen und der frommen Sinnesweiſe in der Art hier wiederzufinden, wie in Händels Simſon. Gleicht auch Keiſers Goliath vielleicht einigermaaßen Händels Harapha, ſo doch keineswegs ſein David dem Simſon des großen

*)

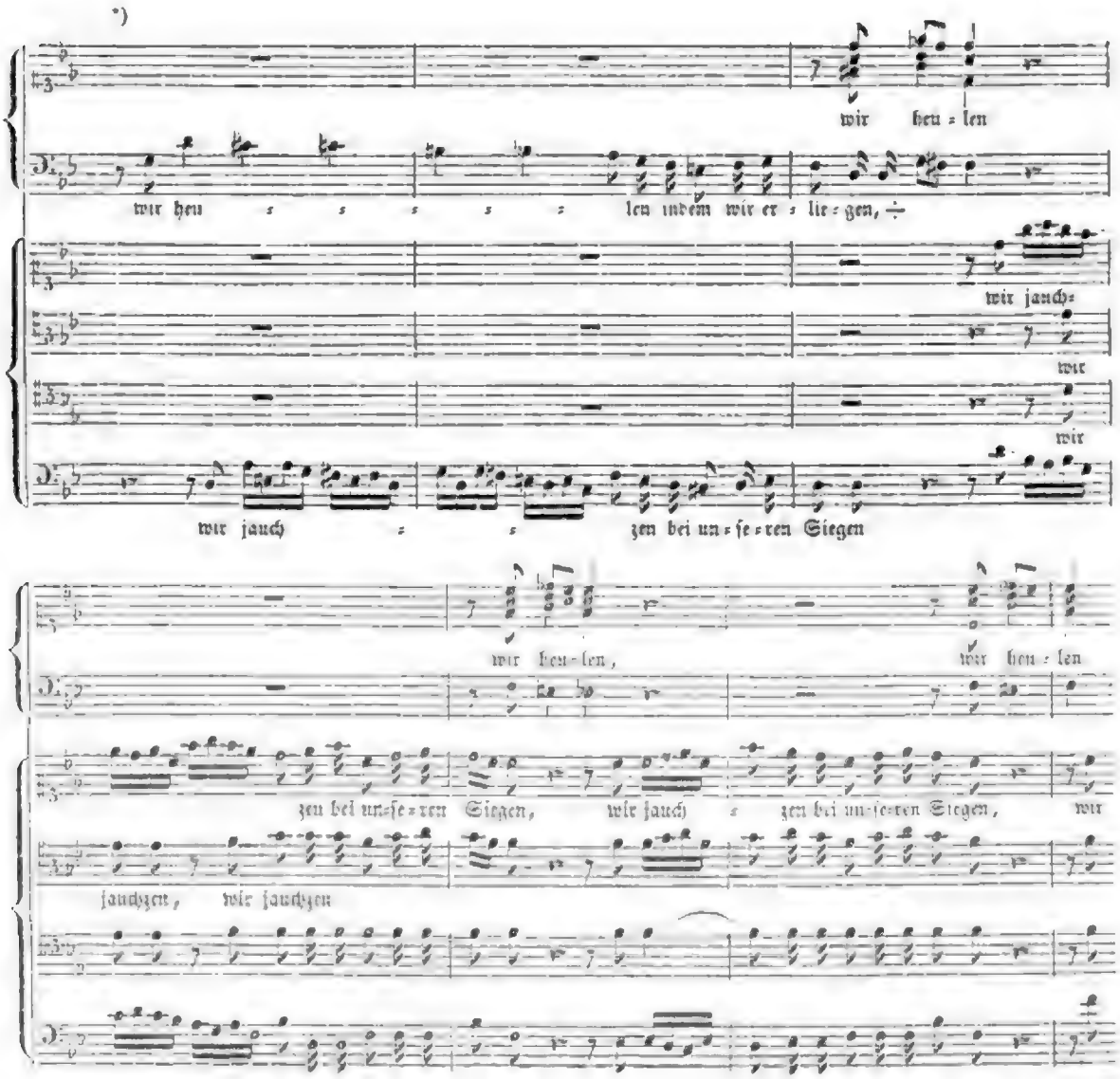


Meiſters; eben ſo wenig ſteht Juda dem wüſten Volke der Heiden hier gegenüber wie dort. Die Philiſter „heulen im Erliegen“*) mit chromatiſch im Baſſe herabſteigenden Gängen, zu denen die Iſraeliten „jauchzend bei ihren Siegen“ rollende Sechzehntheilgänge hören laſſen, die dann auch in der Oberſtimme ſich wiederholen. Dort nun unterbrechen ſie die heulenden Heiden durch Angſtgeſchrei, das ſich lehnt auf die um eine kleine Secunde herabſteigende Grundſtimme, zu welchem Gange der Akkord der verminderten Septime und der Secunde nach einander ertönen; beides offenbar Wortausdruck mehr, wenn auch angemeſſener, treffender, als Charakteriſtik.

Der werthvollſte Theil des Ganzen bleiben allezeit die durchhin trefflich declamirten Recitative. Der Gegenſatz des Redenden, des Geſangähnlichen iſt mit feinem und zartem Sinne bald ſcharf unterſchieden, bald mild verſchmolzen. Wenn es hier an einzelnen geiſtreichen, beſonders hervortre-

---

*)



tenden Zügen nicht fehlt, ſo ſind ſie doch nicht vereinzelte, ſie ſtehen mit dem Ganzen im ſchönſten Einklange, ſie ſchmücken es, indem ſie ſeine Bedeutung erhöhen. So ſchließen gleich die erſten Töne von Sauls Recitativ den Worten:

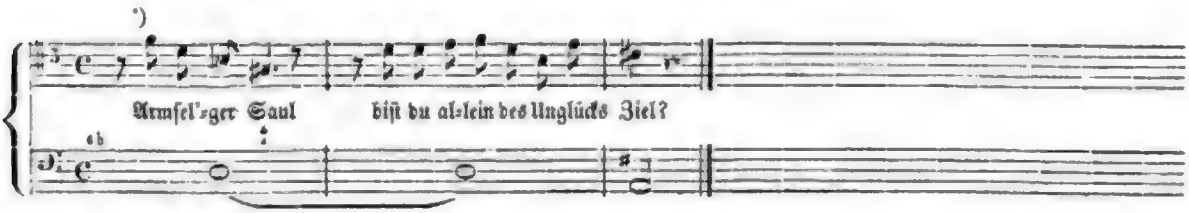
Armſel'ger Saul,
Biſt du allein des Unglücks Ziel?

auf das Bedeutſamſte ſich an*). Mit dem hohen f des Tenors beginnend, durch eine kleine, eine große und dann eine verminderte Terz herabſteigend (mit den Tönen d, b, gis), breitet der Geſang einen der herbſten Zuſammenklänge ſanft auseinander; er wird dadurch noch milder, daß zu dem Baſſe (D) erſt der letzte jener Töne (gis) einen Mißklang, den Tritonus, bildet, die andern, als kleine Terz, Oktave, kleine Sechste, nur Wohlklänge. Der herbe Schmerz des Grolles, der Sauls Seele verwundet, tritt von ferne zwar, und dadurch gemildert, dennoch aber ſchneidend genug hervor, um den heftigen Ausbruch des Wahnſinns im Voraus zu verkünden, der lange zurückgehalten, endlich wüthend hervortobt, und dem ſich dann die Inſtrumente in dem einzigen begleiteten Recitative des Ganzen geſellen.

Seine Anſicht von dem Chorale hatte endlich Keiſer, als er dieſes Oratorium ſetzte, nicht verändert. Die hier erſcheinende Melodie des Liedes „Wie ſchön leucht' uns der Morgenſtern"**) iſt um eine volle Quarte höher, aus F nach B dur verſetzt, wodurch die Oberſtimme bis in das hohe b hinaufgezwängt wird. Rollende Sechzehntheilfiguren läßt die durch eine Geige meiſt in Terzengängen begleitete Grundſtimme dazu hören, während 2 Geigen, Hoboen und die Bratſche, den 3 oberen Stimmen des Geſanges ſich anſchließend, jede Note deſſelben in zwei aneinander geſchleifte zertheilen, um eine Art Bebung hervorzubringen. Das Gepräge des Chorals iſt durch die hohe Lage, die bewegte Begleitung verwiſcht, welche mindeſtens ſeinem erſten Erſcheinen mißziemt, wo das Lied ein inniges Gebet um die Fülle heiliger Liebe ausſpricht; alles iſt geſchehen, um das Kirchenlied zu einem rauſchenden, lebhaften Figuralſatze umzubilden.

Richten wir endlich unſer Auge noch auf die in dem Ganzen vorkommenden Takt- und Tonarten, ſo zeigt ſich uns, gegen das zuvor beſprochene Paſſionsoratorium, in beiden das umgekehrte Verhältniß. Denn hier haben die harten Tonarten über die weichen ein ſo entſchiedenes Übergewicht, daß, während jene in zwanzig Geſängen vorwalten, dieſe in nur deren acht vorkommen. Auch finden wir nicht ferner auf die in der früheren Tonkunſt ungewöhnlichen Tonarten ein beſonderes Gewicht gelegt, denn von ihnen kommt allein D dur fünfmal vor, A dur und H moll ſind nur einmal vorhanden, und ſelbſt von dieſen dreien waren die Grundtöne der beiden erſten früher ſchon gebräuchlich,

*)



**) S. Beiſpiel 50.

wenn auch nicht mit der harten Tonleiter. Anklänge früherer Modulationen finden ſich nirgend; das Phrygiſche iſt vollkommen zu E moll umgeſtaltet. Der friſche Reiz der Neuheit ſchien bereits nicht mehr obzuwalten, die neue Tonart ſchon weniger, mehr aber Rhythmus, und namentlich die Anwendung der Mißklänge als wirkſames Ausdrucksmittel geſucht zu werden. Eben ſo ſind hier auch die ungeraden und triplirten Taktarten häufiger angewendet als die geraden, was, gleich dem Übergewichte der harten Tonarten, wohl mit dem froheren Inhalte des Gedichtes zuſammenhängt.

So wäre denn Reinhard Keiſer in ſeinen Oratorien uns eben nicht anders erſchienen, als in ſeinen Opern. Gleiche Darſtellungsformen, die ſelbſt im Fortgange der Zeit mit den dort gebrauchten in ganz gleichem Maaße ſich entwickeln. In Anwendung und Verknüpfung der Inſtrumente nach der eigenthümlichen Farbe ihres Klanges hier vielleicht etwas größere Mannichfaltigkeit als dort. Treffender Ausdruck jeder einzelnen Gemüthsbewegung mehr, als lebendige Geſtalten, die, wenn auch mannichfach bewegt, dennoch in dieſem Wechſel als ſtätige ſich bewähren. Alles erſcheint ihm unter jener Form der Gemüthsbewegung; aber eine Stimmung der Seele, in der ein jegliches Gefühl, das herbe wie das frohe, dem Herrn gegenüber in heiligen Frieden ſich auflöſt, iſt ihm fremd. Daher auch weiß er mit dem Chorale nichts zu beginnen, als ihn jener Form zu nähern, oder ihn melodiſch zierlich aufzuſchmücken. Reiche Erfindungsgabe, ſinnige, melodiſche Entfaltung, lebhaftes Gefühl für die harmoniſche Bedeutung jeden Schrittes der erfundenen Melodie; geringes Geſchick, wo es gilt, auch glücklich Erſonnenes kunſtgemäß zu verflechten, ſo daß jenes nur ſo eben gerühmte Gefühl bei einer ſolchen Aufgabe den Meiſter zu verlaſſen ſcheint. Und wenn auch treffender Ausdruck überall, doch wahrer allein da, wo das Liebliche, Anmuthige, Gefällige, wo dasjenige darzuſtellen iſt, was in Schmerz oder Freude das Gefühl — daß wir ſo ſagen — wollüſtig berührt; Übertriebenheit oder nur einzelne, aus dem Ganzen hervortretende Züge, wo die Aufgabe den Meiſter nöthigt, aus ſeiner Natur herauszugehen. Daher wohl Erfindungs- aber keine Schöpferkraft; daher, auch bei ſo ausgezeichneten Gaben, nur an beſtimmte Zeitverhältniſſe unwiderruflich gebundener Werth ſeiner Hervorbringungen. Keine kirchliche, kaum geiſtliche Muſik; aber Darſtellung frommer Gefühle, wie ſie in der Seele eines gebildeten, geiſtreichen, ſinnlichen Weltmannes, der heiligen Geſchichte gegenüber, in einer Zeit entſtehen konnten, die mit ihr öfter und lieber beſchäftigt war, ihr einen offneren Sinn entgegenbrachte, als die nächſt folgende.

Georg Friedrich Händel.

Der älteſte, kirchliche Tonſatz den wir von Händel beſitzen, iſt wahrſcheinlich ſeine Bearbeitung der 6 Strophen des dem 6ten Pſalm nachgedichteten Liedes von Johann Herrmann Schein: „Ach Herr mich armen Sünder.“ Die mir davon vorliegende Abſchrift von neuerer Hand hat keine Zeitangabe, nicht einmal eine ausreichende Bezeichnung; ſie iſt ohne genauere Angabe ihrer Beſtimmung „Cantate“ überſchrieben, vielleicht nur deshalb, weil man im Beginn des 18ten Jahrhunderts in allgemeinerem Sinne alle geiſtlichen Geſangſtücke ſo nannte, in denen die moderne Form der begleiteten Arie, des Duetts u. ſ. w. vorkam; im engeren freilich die ſogenannten Soliloquia. Zu der erſten und letzten Strophe erſcheint die dem Liede gewöhnlich angeeignete urſprünglich weltliche Melodie Haßlers: „Mein G'müth iſt mir verwirret“ ꝛc. (Herzlich thut mich verlangen ꝛc. O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc.); dort, für den Einzelgeſang der Oberſtimme, von 2 Hoboen und Geigen, 2 Vio-

len (deren zweiter das Fagott ſich anſchließt) und der Grundſtimme begleitet, welche in jedem der ſechs Sätze thätig ſind, durch die das Ganze gebildet wird; hier, für die gewöhnlichen vier Chorſtimmen*). Dort geht ſie in geradem, hier im ¾-Takte einher; den ihr eigenthümlichen rhythmiſchen Wechſel in ſo ſpäter Zeit an ihr vorzufinden, würden wir ohnehin nicht vermuthet haben. Der Einzelgeſang wie die Mehrſtimmigkeit in der ſie erſcheint, geben ſie ungebrochen und unverändert, nur daß längere melodiſche und angenehme Zwiſchenſpiele, ohne Nachahmung und Verflechtung der Stimmen, zwiſchen den einzelnen Zeilen ſich hören laſſen. Die zweite Strophe bietet einen vierſtimmigen Geſang, dem die mitwirkenden Inſtrumente im Einklange ſich anſchließen, bis auf die Wiederholung der letzten Zeile in einfachem Chorgeſange, wo die erſte Geige und das erſte Hoboe eine ſelbſtändige 5te Stimme bilden. Die Weiſe des Kirchenliedes wird in enger, bald freier, bald ſtrenger Nachahmung in dieſem Satze durchgeführt, noch nicht mit der Gewandtheit, die den gereiſten Meiſter erkennen läßt; ein ausreichender Grund, das Ganze für eine frühere Arbeit Händels zu halten. Eine lange, aber ausdrucksvolle Arie für den Tenor, giebt die 3te Strophe, die 4te ein Duett für die oberen, die 5te ein ſolches für die tieferen Stimmen, beide mit gleicher Ausführlichkeit und mit ſichtlichem Streben nach genauem Wortausdruck behandelt; allen dieſen Sätzen liegt mehr oder minder die Melodie des Liedes zu Grunde. Bei Zeilen wie:

Im Tod iſt alles ſtille,
Da denkt man deiner nicht ꝛc.

und

Ich bin von Seufzen müde ꝛc.
Mein Lager naß von Thränen ꝛc.

endlich:

Weicht all, ihr Übelthäter ꝛc.
Es müſſen fallen hin
All' ſein' und meine Feinde ꝛc.

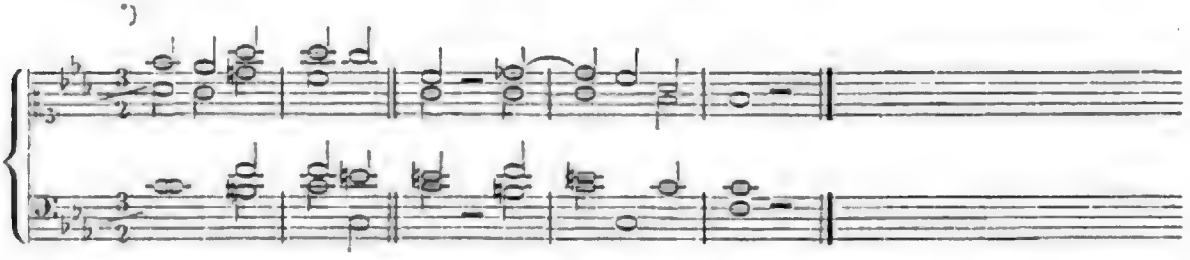
beſtrebt ſich der Tonſetzer die Stille des Todes, das Seufzen, die Klage, in Tonbildern darzuſtellen, die aus dem Ganzen mit einiger Selbſtändigkeit heraustreten, und eben ſo den Zorn, die Verwünſchung, die Verwirrung; durchweg auf das Einzelne eingehend. Man möchte den eben erſt in Hamburg angelangten Händel in unſerem Werkchen erkennen, und an dieſem ſelbſt eine jener „ſchier unendlichen Cantaten, mit langen, langen Arien", von denen Mattheſon in ſeiner Ehrenpforte redet; aber auch die meiſternden Ermahnungen dieſes weiſen Freundes, wie er bemüht iſt, den neuen Genoſſen „in der hohen Schule der Opera zuzuſtutzen", indem er ihn darauf hinweiſt, was die Muſik alles im Wortausdrucke zu leiſten vermöge; Anweiſungen, in denen der reifende Meiſter allerdings manch' geſundes Körnlein entdeckte, aber auch viel unnütze Spreu, und ſich auf eigene Füße ſtellend, die in ſich verſchloſſene innere Überzeugung nur durch die That, nicht das Wort ausſprechend, die Stachelreden des in ſeiner Eitelkeit gekränkten Allvermögenden hervorrief.

*) S. Beiſpiel 51.

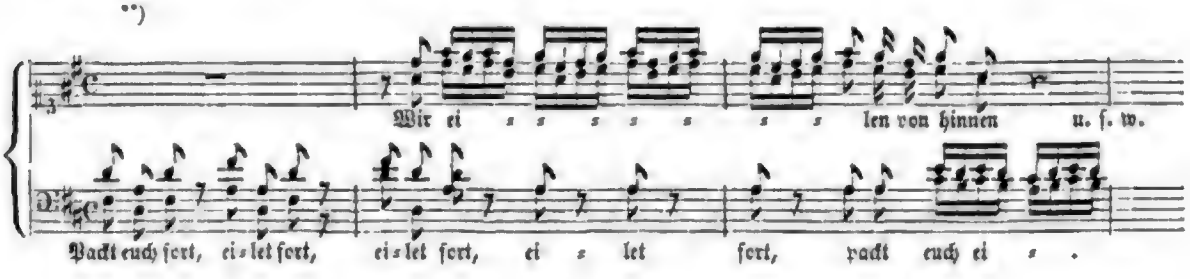
Dieſem Werkchen zunächſt, bei welchem eine unſerer ſchönſten Kirchenweiſen die Hauptaufgabe bildet, ſteht Händels „ungerathener Sohn", mehr ſchon im Sinne jener ſpäteren Zeit gefaßt, welche die dramatiſche Behandlung geiſtlicher Stoffe in die kirchliche Tonkunſt einzubürgern ſtrebte. So iſt denn hier auch die bekannte Gleichnißrede des Herrn gefaßt, mit gottſeeligen Betrachtungen durchwoben, denen Kirchenlieder ſich anſchließen. Recitative und Arien ſind durchaus als Hauptſache behandelt, jene entweder mit Inſtrumental-Zwiſchenſätzen verſehen, oder doch mindeſtens durch die volle Harmonie der Saiten-Inſtrumente begleitet. In den Arien tritt das Streben nach Wortausdruck überall hervor, ſowohl in dem Geſange als vorzüglich in der Begleitung; Violoncelle und Fagotte ſind mit Vorliebe bei dieſen und bei Einleitungen und Zwiſchenſätzen angewendet, wogegen das Hoboe, ſpäter Händels Lieblingsinſtrument, zurücktritt. Kurz und ganz unbedeutend ſind die Chöre, häufig werden die Terzengänge der tieferen Stimmen in den höhern nur verdoppelt.

Bedeutender iſt „die Erlöſung des Volkes Gottes aus Ägypten", für den Tag Johannes des Täufers, und deſſen Feſte angeeignet zunächſt durch einen einleitenden vierſtimmigen Chor über den erſten Vers von Zacharias' Lobgeſange: „Gelobet ſei der Herr, der Gott Iſrael, denn er hat beſucht und erlöſet ſein Volk." Das Ganze iſt in zwei Hälften abgetheilt, deren erſte der Predigt vorangehen, die zweite ihr unmittelbar nachfolgen ſoll. Nach dem einleitenden Chore tritt Pharao auf; ſein Trotz iſt nach den vielen Zeichen die Moſe und Aaron gethan endlich gebrochen durch den Fall der Erſtgeburt im ganzen Lande, und er iſt entſchloſſen, die Iſraeliten ziehen zu laſſen. Es ertönt nun ein vierſtimmiger Chor, in welchem die Ägypter den Tod ihrer Erſtgebornen beweinen, in herben, bis dahin ſelten erſchienenen Mißklängen.*) Pharao verkündet Moſe und Aaron ſeinen Beſchluß; das Volk vernimmt ihn mit Jauchzen, die Ägypter treiben es mit Scheltworten von dannen.**) Der König gedenkt nun murrend des Auszuges der Iſraeliten; er frägt ſeine Hofbedienten: „ſo iſt das Volk entwiſcht?" Sie antworten ihm in 4ſtimmigem Recitative: „Sie ſind davon gezogen, dein Volk hat ſelber ſie zum Eilen angefriſcht." Darauf, durch Jene zum Nachſetzen ermuntert, ruft er Heer und Volk dazu auf, in einer langen, außer den Geigen durch 4 Hörner und Pauken

*)



**)



begleiteten Arie von zwei Theilen, deren erſter nach dem zweiten zu wiederholen iſt. Mit dieſer endet der erſte, der Predigt voraufgehende Abſatz. Der 2te, bedeutend längere, beginnt mit einer kriegeriſchen Symphonie. Die Iſraeliten werden die nachſtürmenden Ägypter gewahr, und brechen — vierſtimmig, recitativiſch — gegen Moſe aus in Scheltworte, die in Klagelaute enden, geſangähnlicher als das Vorhergehende, und bei denen der Baß durch die einzelnen Stufen der chromatiſchen Tonleiter abwärts ſchreitet. Moſe wird nicht erſchüttert; in einer heroiſchen Arie, der vorangehenden des Pharao entgegengeſetzt, gleich geſtaltet und begleitet, ruft er aus:

Nur getroſt!
Lacht, wenn Pharao erboßt!

wo dann „lachen" und „erboßen" in langen Melismen erſcheinen. Darauf läßt Jehovahs Stimme ſich hören; er heißt Moſe den Stab über das Meer hinſtrecken, und ſein Volk werde ungefährdet, trocknen Fußes hindurchgehen, während das Heer Pharao's und der König ſelber den Untergang in den Wellen finde. Am Schluſſe dieſes, durch aushallende Töne der Geigen begleiteten Recitativs vernehmen wir die Worte:

„Aus dieſen Werken
Soll der Ägypter Volk demnach viel mehr, ja, ganz unfehlbar merken
Ich ſei der Herr, da ich an Pharao, an Reutern und an Wagen
Solch' Ehre konnt' erjagen!

Dieſen ſchließt das Recitativ einer allegoriſchen Perſon, „des Vertrauens" ſich an. Es ſingt:

Auch dies kann ich von meinem Jeſu ſagen;
Er konnte Ruhm und Ehr' erjagen,
Da er der Feinde ſtolze Pracht
Zerſtöret und zunichte macht'!
Und darum, unter ſeinem Schirmen
Verlach' ich itzund noch der Feinde Stürmen!

Dadurch wird Gelegenheit gefunden die 2te Strophe des Liedes von Johann Francke: „Jeſu meine Freude" in J. Crügers Melodie einzuführen:

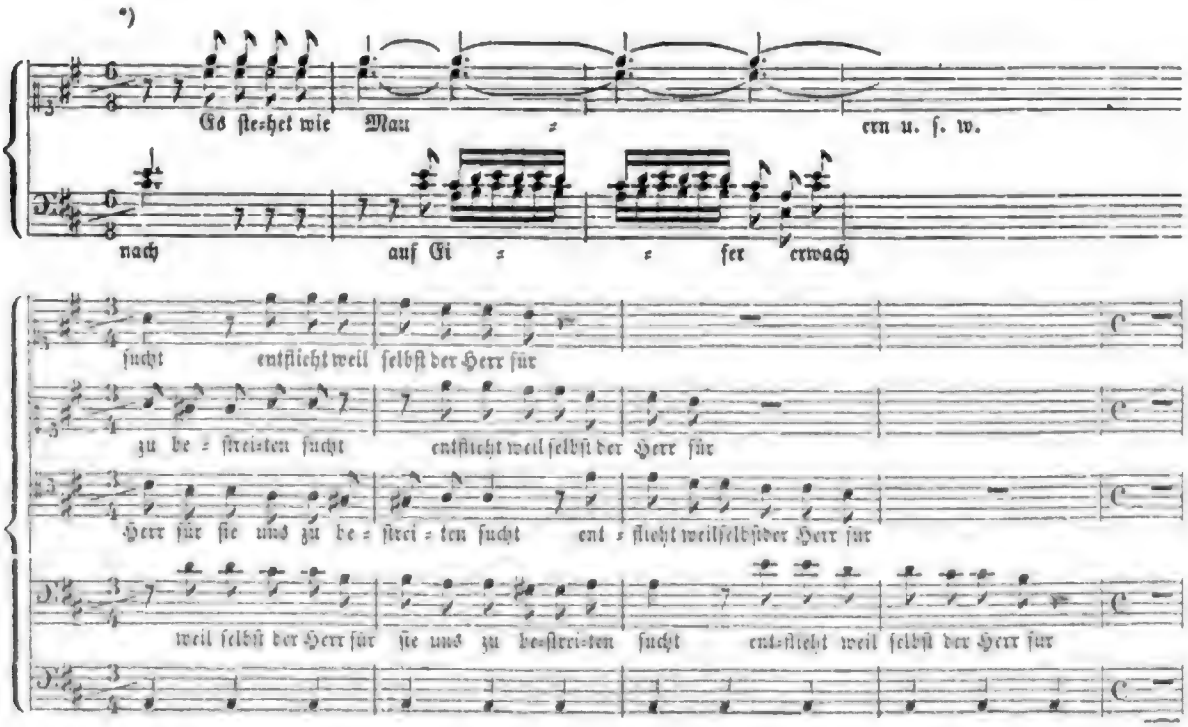
Unter deinem Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei!
Laß den Satan wittern,
Laß den Feind erbittern,
Mir ſteht Jeſus bei ꝛc.

Dieſem Chorale folgt die Fortſetzung der begonnenen Handlung. Die Iſraeliten ziehen durch das rothe Meer, das wie Mauern ihnen zur Seite ſteht, Pharao und die Seinen ſtürmen nach. Ganz ähnlich iſt dieſer Chor angelegt wie jener frühere, wo Iſrael jubelnd fortzieht, von den Schelt- und Drohworten der Ägypter verfolgt. Dieſe werden hier wie dort in den beiden tieferen Stimmen eingeführt, jenes in den oberen*). Iſrael iſt hinüber, und nun ergreift jähes Schrecken die Verfolger, ſie rufen:

Entflieht vor Iſrael, zur Flucht, zur Flucht!
Weil ſelbſt der Herr für ſie uns zu beſtreiten ſucht!
Es fallen die Waſſer mit gräulichen Haufen,
Wer kann ſich hier retten? wir müſſen erſaufen,
Vermeſſenes Kriegen bringt tödtliche Frucht!

Mit der Wiederholung der beiden erſten dieſer fünf Zeilen endet der Chor, doch wird an deſſen Schluſſe den Ertrinkenden nicht Zeit gelaſſen, die zweite zu vollenden; in allen vier Stimmen bricht ſie in der Mitte ab, von der oberen anfangend, bis hin zu der endlich vereinſamt ertönenden tiefſten, die in gleicher Art plötzlich verſtummt, ſo daß nur der Grundbaß, von der Dominante, auf welcher er fünf Takte lang vor dem Schluſſe verweilte, in den Grundton zurückſchlagend, dem Ganzen ein dürftiges Ende bereitet. Die Iſraeliten bekennen in einem kurzen, vierſtimmigen Recitative ihren Glauben an Moſe und an den Herrn, der ſie von Feindesmacht errettet habe, und nun tritt der Glaube auf, dem Ganzen eine ſinnbildliche Bedeutung gebend, und zugleich auf den Täufer hinwei-

*)



ſend, deſſen Feſte es gewidmet iſt. Das geiſtliche Iſrael wird durch des Heilands Blut, das heilige rothe Meer, dem längſt verheißenen Canaan des Himmels zugeführt; iſt die Seele mit dieſem Purpur gewaſchen, ſo kann kein Feind ſie haſchen:

Hiezu gelanget nun der wahren Chriſten Hauſe
Durchs Waſſerbad der heil'gen Taufe;
Da muß der alte Menſch, als Feind, den Tod empfangen,
Der neue Leben, Kraft und Reinigkeit erlangen ꝛc.

Einer langen Arie von zwei Theilen, welche dieſen Gedanken weiter ausführt, folgt Mirjams Lobgeſang, mit einem 3ſtimmigen Chore der höheren Stimmen wechſelnd, und im Anbeginn nur von rollenden Pauken begleitet*), ſpäter noch von 4 Hörnern, in ſeinem zweiten Theile nur von den Geigeninſtrumenten. Der ihm voranſtehenden Bemerkung zufolge: „Fantasia ad libit.“ hat wahrſcheinlich Händel hier nach Belieben eine Einleitung auf der Orgel ausgeführt. Vier allegoriſche Perſonen: „der Glaube, das Vertrauen, der chriſtliche Vorſatz und das gottſeelige Erwägen, leiten in vierſtimmigem Recitative, mit den Worten:

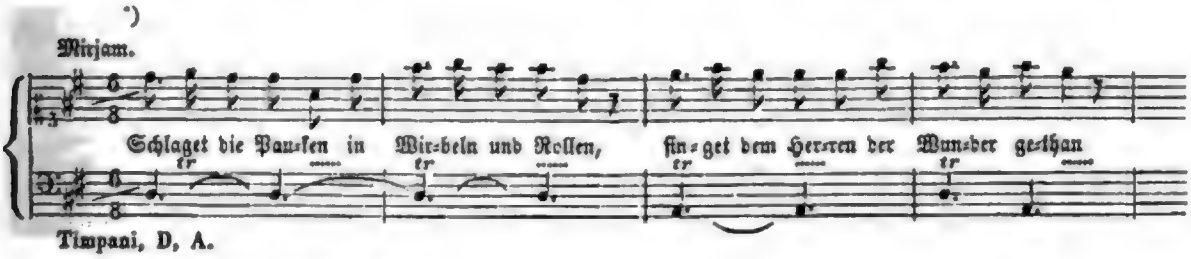
Auf dann! da uns ein gleiches Wohl gegeben,
Auch unſere Erlöſung zu erheben!

den Schlußchoral ein, dem an einzelnen Stellen 4 Hörner und die Pauken ſich geſellen. Es iſt die 2te Strophe des Liedes über den 147ſten Pſalm: „Lobet den Herren, denn er iſt ſehr freundlich,“ nach Scandelli's Melodie**):

Singt geg'n einander dem Herren mit Danken,
Lobt ihn mit Harfen, unſern Gott, den werthen!
Denn er iſt mächtig und von großen Kräften,
Lobet den Herren!

Nach dieſer ausführlichen Beſchreibung werden wenige Worte hinreichen, uns den Standpunkt erkennen zu laſſen, auf dem wir unſern Meiſter in dieſem Werke finden. Dem Weſentlichen nach iſt er

*)



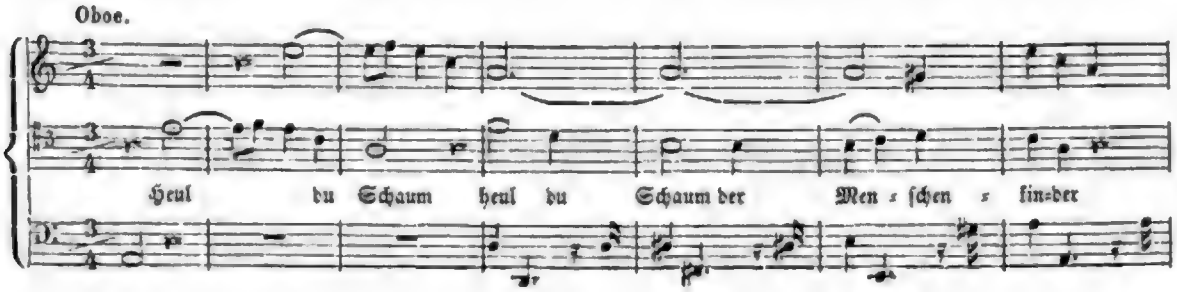
**) S. Theil I. Beiſpiel Nr. 39.

wenig verſchieden von demjenigen, auf dem wir ihn in den beiden zuvor beſprochenen fanden; der Fortſchritt aber kündet dadurch ſich an, daß neben der Wortmalerei, die nun ſchon mehr zurücktritt, auch das belebte Tonbild erſcheint, das in der Folge der größeſte Schmuck ſeiner reiferen Werke werden ſollte. Die beiden hier erſcheinenden Choralſätze, wenn auch nicht ausgezeichnet, ſind doch würdig gehalten, dienen dem Ganzen zur Zierde, und geben uns die Überzeugung, daß der große Meiſter, mehr als ſeine zuvor beſprochenen Vorgänger, von der Würde und Bedeutung des Gemeinegeſanges durchdrungen geweſen ſei.

Einen viel ſtärkeren Beweis davon giebt uns ſeine ſchon oft erwähnte größere Paſſionsmuſik; die kleinere, mit Chriſti Geißelung beginnende, und, die eingeſtreuten gottſeeligen Betrachtungen ausgenommen, auf dem unveränderten Schriftworte, mit dem der Evangeliſt auftritt, beruhende, giebt uns hier zu keinen beſonderen Bemerkungen Anlaß; es darf dasjenige genügen, was darüber in Bezug auf Mattheſons Kritik bereits zuvor geſagt iſt. Jene größere liegt mir in einer alten Abſchrift vor, des Titels: „Der für die Sünde der Welt gemarterte und ſterbende Jeſus, aus den vier Evangeliſten in gebundener Rede vorgeſtellet, von Tit. Herrn C. H. Brockes, Lic. und in die musique gebracht von Monsieur Hendel, Anno 1716“. Schon der erſte Anblick zeigt, daß hier ein kräftiger, männlicher Geiſt walte, mehr als des weichen und galanten Keiſer. Zu dem Gebete des Herrn auf dem Ölberge ertönen nicht die Laute und Flöte, in weichen, flüſternden Klängen; die Begleitung der vier Geigeninſtrumente, nicht melodiſch, ſondern in Rückungen gleichmäßig fortſchütternd, von Mißklängen in Mißklänge getrieben, laut und ſtark zuerſt, dann leiſe und zuletzt in verklingendem Säuſeln endend, drückt das innere Erbeben der Natur aus vor dem gewaltigen Opfer, das der ewige Rathſchluß heiſcht, während aus dem Geſange neben dem innigen Flehen um das Vorübergehen des bittern Kelches, zugleich die volle Ergebung in des Vaters Willen hervorleuchtet*). Es iſt der Kampf des göttlichen Geiſtes mit den Schwachheiten des Fleiſches, den der große Meiſter in dem bedeutſamſten Bilde uns zur Anſchauung bringt; ein Anklang an eine Stelle aus dem 3 Jahre früheren Te Deum auf den Utrechter Friedensſchluß (1713) erinnert durch die dort ähnlich begleiteten Worte (to thee all angels cry aloud) zugleich an den tröſtenden, ſtärkenden Engel, der dem Heilande in dieſer ſchweren Stunde zur Seite war. Petrus' Selbſtanklage und Selbſtvernichtung läßt Händel nicht, gleich Keiſer, faſt ſchmeichelnd, in ſanftem Weinen erklingen. Die Klagelaute des reuigen Jüngers geſellen ſich den bald nachhallenden, bald ſelbſtändigen, ſchmerzlichen Klängen eines Hoboe**); in beide bricht die Grundſtimme hinein, durch die anderen Saiteninſtrumente an einzelnen Stellen in der Oberoctave verſtärkt,

*) S. Beiſpiel 52.

**)



Zwischen Johannes und Matthäus ist kein Streit. Es ist Friede. Es herrscht Einhelligkeit. Johannes ist Matthäus, und Matthäus ist Johannes. Sie sind eins. Sie sind Brüder. Sie sind Freunde. Sie sind Kameraden. Sie sind Genossen. Sie sind Gleichgesinnte. Sie sind Gleichgesonnte. Sie sind Gleichgestimmte. Sie sind Gleichgeartete

auf dem Wege zur Schädelſtätte zu einem kurzen, inhaltreichen Doppelgeſange mit einfacher, vollſtimmiger, ruhig fortſchreitender Begleitung aller Inſtrumente, deren ſeltene, aber ſtets bedeutſam und ſteigernd eingeführte Nachahmungen mit um ſo größerem Nachdrucke wirken*).

Die Chöre ſind voll lebendiger Bewegung in allen Stimmen, von nachhaltiger Kraft, die Choräle aber, ſo wenige ihrer auch ſind, als Vertreter der chriſtlichen Kirche von hehrer Würde und Tiefe der Behandlung. Nur einer von ihnen, eben der erſte, bei der Einſetzung des Abendmahls ertönende, hat eine ſelbſtändige Begleitung, die ein kurzes Vorſpiel, Zwiſchenharmonieen und ein ähnliches Nachſpiel darſtellt, doch ſo, daß die Zwiſchenſätze durchaus dem Geſange verhältnißmäßig bleiben, niemals von längerer Dauer ſind als der einfach ausklingende Schlußton der einzelnen Zeile, und, ſei es in Bindungen, ſei es lieblich melodiſchen Gängen, zu der folgenden Zeile hinüberleiten. Das innige Verlangen nach dem Sacramente wie es in der vierten Strophe des Johann Franckiſchen Abendmahlsliedes „Schmücke dich o liebe Seele" ſich ausſpricht:

Ach, wie hungert mein Gemüthe**)
Menſchenfreund, nach deiner Güte,
Ach, wie pfleg' ich oft mit Thränen
Mich nach dieſer Koſt zu ſehnen ꝛc.

iſt mit großer Wärme in dieſer Behandlung der Weiſe Johann Crügers ausgedrückt, und dennoch ſchwebt über dem Ganzen der ſeelige Friede reichen Genügens und vollen Erhörtſeyns.

So Herrliches nun auch eben in ihren Haupttheilen dieſe Paſſion enthält, ſo kann ſie im Ganzen dennoch nicht befriedigen, weil der Dichter, wie wir zuvor geſehen, zu großen Werth und Nachdruck auf kleinlich, ſelbſt widerwärtig ausgebildetes Einzelne gelegt, und dadurch einem großartigen Geſammteindrucke geſchadet hat. Sei es nun, daß Händel, als die erſte Begeiſterung für dieſes Gedicht vorüber war, dieſes ſelber fühlte, und dadurch ſeinem Werke ſich entfremdete, ſei es, daß ihm in der Folge, gegen die Anſicht ſeiner deutſchen Landsleute, und namentlich ſeiner früheren Mitgenoſſen, die Überzeugung erwuchs, daß, wo es um die höchſten Geheimniſſe des Glaubens im Geſange ſich handle, weder ein perſönliches Hervortreten des Herrn, noch ſeiner Mutter und Jünger, am wenigſten aber eine Darſtellung leidenſchaftlicher Gemüthsbewegungen geziemend, ſondern hier das einfache Schriftwort allein an der Stelle ſei; genug, er hat dieſes Werk ſpäterhin — man darf es wohl ſo nennen — zerpflückt wie keines; obgleich er wohl noch in folgenden Tagen zuweilen einen einzelnen Tonſatz der beſonderen Beifall gefunden hatte, einem andern Werke ein zweitesmal einverleibt hat. Das Trefflichſte aus ſeiner Paſſion iſt, zum Theil unverändert, zum Theil für ſeine neue Beſtimmung überarbeitet, in ſeine früheſten Oratorien Eſther (1720) und Debora (1733), auch in ſeine Anthems übergegangen. So bildet der Chor der Jünger, womit ſie den Worten des Herrn „ihr werdet all' in dieſer Nacht euch an mir ärgern, ja, mich ganz verlaſſen" betheuernd antworten:

*) S. Beiſpiel 54.
**) S. Beiſpiel 55.

Wir alle wollen eh erblaſſen
Als durch ſolch' Untreu dich betrüben,

den 3ten Satz ſeines hundertſten Pſalms (Jubilate): „Gehet zu ſeinen Thoren ein mit Danken;" ſo iſt der Geſang des Herrn und ſeiner Mutter auf dem Leidenswege: „Soll mein Kind, mein Leben, ſterben ꝛc." zu einem Duett zwiſchen Ahasverus und Eſther geworden: „wer ruft meine ſcheidende Seele vom Tode zurück" (who calls my parting soul from death); der Anfangschor der Paſſion: „mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden, wird mein Gott gebunden," zu einem 5ſtimmigen umgearbeitet, preiſ't nun Eſther, verſichernd, daß Tugend, Wahrheit, Unſchuld, allezeit ihr ſicherer Schutz ſeyn werde (virtue, truth and innocence shall ever be her sure defence). Die Arie, in welche der Meiſter Petrus' Verwünſchung des Judas in ſeiner Paſſion gekleidet hat:

Gift und Gluth, Strahl und Fluth,
Erſticke, verbrenne, zerſchmettre, verſenke,
Den falſchen Verräther voll mörderiſcher Ränke ꝛc.

erſcheint in der Deborah als Baraks kühner Ausruf: „jede Gefahr verachtend, glühe ich für den Kampf" (all danger disdaining for battle I glow); die Weiſſagung der Tochter Zion erſcheint in dem Munde der Seherin Deborah mit den Worten: „vor Jehovahs hehrem Antlitz ſind hochmüthige Tyrannen nur Staub" (In Jehovahs awfull sight haughty tyrants are but dust); Baraks Worte in demſelben Oratorium: „hört auf, frevelnde Sterbliche, uns zu trotzen" (impious mortals cease to brave us) ertönten früher zu Petrus' reuigem Gebete:

Schau, ich fall in ſtrenger Buße
Sündentilger, dir zu Fuße ꝛc.

und ſo Anderes mehr.

Kommt es nun auch, ſo viel ich finden können, nur dieſes einemal vor, daß Händel ein ganzes, größeres Werk ſeiner früheren Zeit für ſpätere ausgebeutet hat, ſo ſind von ihm doch nicht ſelten aus ſeinen älteren Sätzen von geringem Umfange glücklich erfundene Motive, in neuem und größerem Sinne durchgebildet, einer bedeutſameren Beſtimmung auf ſo geiſtreiche Art geweiht worden, daß kein ihres Urſprunges Unkundiger denſelben jemals würde errathen haben. Wir beſitzen von dem Meiſter 18 Duette und Terzette mit Begleitung des Generalbaſſes, ausgezeichnet durch treffliche Arbeit und große Anmuth des Geſanges. Ich habe ſie in vielen, meiſt übereinſtimmenden Abſchriften geſehen, und, irre ich nicht, auch in einer zu London geſtochenen Ausgabe. Die darunter befindlichen 12 Duetten ſind wahrſcheinlich diejenigen, die Händel, nach Hillers Verſicherung, in Hannover für die damalige Churprinzeſſin Caroline ſetzte, auf Madrigale, welche der Abbate Mauro Ortenſio zu dieſem Zwecke gedichtet hatte*). Sie würden alſo aus den Jahren 1711, 1712 herrühren, und wenn ſie nicht eine geradehin aufgegebene Arbeit waren, ihre Veranlaſſung leicht in des Meiſters Bekanntſchaft

*) Hiller, Leben berühmter Muſikgelehrten und Tonkünſtler neuer Zeit. Leipzig, Dyk. 1784. S. 114.

mit Steffani finden, ſeinem Vorgänger in der Capellmeiſterſtelle am hannöverſchen Hofe, einem in Sätzen ſolcher Art beſonders ausgezeichneten und beliebten Tonkünſtler, dem er es darin gleich, wenn nicht zuvorthun wollte. In dieſen Sätzen finden ſich nun die Keime von den herrlichſten Chören des Meſſias und von Geſängen aus andern Oratorien Händels. So zuerſt in dem 2ten Duette für zwei Sopranſtimmen. Die dem erſten Satze deſſelben zu Grunde liegenden Zeilen des italieniſchen Madrigals lauten folgendermaßen:

Nò, di voi non vuo' fidarmi,
Cieco Amor, crudel beltà;
Troppo siete menzognere
Lusinghiere deità!

„Nein! euch will ich nicht trauen, blinder Amor, grauſame Schönheit; ihr ſeid zu lügenhafte, ſchmeichleriſche Gottheiten!" Das Motiv des Geſanges der erſten zwei dieſer Zeilen iſt nun in Tonart und Wendung ganz dem des Chores aus dem erſten Theile des Meſſias übereinſtimmend:

Denn uns iſt ein Kind geboren,
Und ein Sohn iſt uns gegeben ꝛc.

das der beiden letzten aber dem, wodurch die folgenden Worte dieſes Chores betont ſind:

Welches Herrſchaft iſt auf ſeiner Schulter ꝛc.

nur verſteht es ſich von ſelbſt, daß das Duett auf Wechſel und Verflechtung dieſer beiden Motive ſich beſchränkt, und daß der Gegenſatz der jenen Chor des Meſſias den erhabenſten dieſes großen Tongedichtes gleichſtellt, jenes „Wunderbar, Herrlichkeit, der Ewig-vater, der Friede-fürſt" hier nicht erſcheinen kann, ſondern dem Meiſter erſt aus ſeiner ſpäteren Aufgabe hervorgeſproßt iſt. Der dritte Satz eben dieſes Duetts

So per prova i vostri inganni,
Due tiranni siete ognor etc.

zeigt uns die Hauptmotive des Chores im zweiten Theile des Meſſias: „Wie Schafe gehn, flohn wir zerſtreut ꝛc." nur daß ſie in G, der Grundtonart des Ganzen, erſcheinen, und nicht in F, wie ſpäterhin. In dem dritten Duette, ebenfalls für zwei Sopranſtimmen, läßt der erſte Satz, zu den Worten:

Quel fior, che all' alba ride,
Il sole poi l'uccide,
E tomba ha nella sera etc.

die Motive, die Tonart, die Behandlung des Schlußgeſanges im erſten Theile des Meſſias erkennen: „ſein Joch iſt ſanft und leicht iſt ſeine Laſt;" ſo wie ſein dritter Satz:

L'occaso ha nell' aurora,
E perde in un sol di la primavera etc.

den Chor: „er wird ſie reinigen, die Kinder Levi" uns zurückführt. Sein vierter Satz endlich gleicht vollkommen dem erſten Duette im Judas Maccabäus: „der wilden Macht die uns bezwang ꝛc." deſſen Töne wir zu folgenden Worten vernehmen:

Ahi nelle sorti umane
Quella saria d'un cor
Felicità maggiore
Ch' è senza affanno!

Die Worte des erſten Satzes in unſerem Madrigal ſcheinen dem Meiſter beſonders zugeſagt zu haben; in dem ſiebenten ſeiner Geſänge hat er aus ihnen ein Terzett geſchaffen für zwei Soprane und einen Baryton, und darin zugleich die Schlußfuge ſeines Alexanderfeſtes uns vorgebildet. Zu der erſten Zeile

Quel ſior, che all' alba ride,

erklingt die Melodie des erſten Satzes ſeiner Fuge: „Timotheus, der Preis ſei dein;" zu der 2ten

Il sole poi l'uccide

die des letzten: „ſie zog den Gott herab," und zu der 3ten

E tomba ha nella sera

die des zweiten: „nein, beide theilt den Kranz." Die Ausführung mußte freilich, bei der ſo ganz verſchiedenen Stellung dieſer ſonſt gleichartigen Beſtandtheile, und der Beſchränkung auf nur drei weſentlich zuſammenwirkende Stimmen ganz abweichend ausfallen; doch erinnert die Zwiſchenharmonie dieſes dreiſtimmigen, fugirten Satzes an verſchiedenen Stellen auch an das dritte Motiv der Schlußfuge des Alexanderfeſtes, das unſerem Madrigale fehlt.

Das ſechzehnte endlich in der Reihe der Madrigale mit denen wir uns beſchäftigen, ein Duett für Sopran und Alt (Esdur), zeigt in der früheren Hälfte ſeines erſten Satzes im Weſentlichen ſich übereinſtimmend mit dem Duett im dritten Theile des Meſſias: „O Tod, wo iſt dein Stachel," ſo abweichend auch ſeine Worte klingen:

Se tu non lasci amore
Mio cor, ti pentirai;
Lo so ben io.

Läge es nicht zu Tage, ſo würde Niemand glauben wollen, daß einerlei melodiſche Wendungen und Verflechtungen für völlig verſchiedene Worte gleich angemeſſen erſcheinen könnten; für leicht tändelnde und heilig ernſte. Es wiederholt ſich indeß hier innerhalb des Schaffens und Bildens eines edlen Tonmeiſters, was unter ſonſt ganz verſchiedenen Verhältniſſen bei den Melodieen des evangeliſchen Kirchengeſanges geſchehen war. Die lieblichen Blüthen der jugendlichen Einbildungskraft des Meiſters erſcheinen als vollkommen gereifte, erquickende Früchte in ſeinen ſpäteren Schöpfungen; die der anmuthig ſpielenden italieniſchen Dichtung nur leicht angeflogenen Weiſen finden erſt in den heiligen Sprüchen der Schrift, in den bedeutungsvollen Worten eines ernſteren Dichters ihre wahrhafte Heimath, der

ſie nun ſo eigen angehören, daß die Meiſten ſich verwundern werden zu vernehmen, von wo her ſie dort eingezogen ſind. Ähnlich hat das Volk, in deſſen Liedern und deren Weiſen mannichfaltige Blüthen des von ihm Erlebten entſproſſen waren, als es um die Zeit der Kirchenreinigung zu neuem Leben erwacht war, jene Weiſen den Liedern angeeignet, wir möchten ſagen geopfert, in denen begabte Dichter aus ſeiner Mitte ſeine inneren Erfahrungen in jener bewegten Zeit ihm gedeutet und erſt geſtaltet hatten.

Es würde nun von jenen reifſten Werken unſeres Meiſters, ſeinen Oratorien, zu reden ſeyn. Sie liegen jedoch nicht auf dem Gebiete das uns hier zu durchwandeln bleibt, dem des kirchlichen Geſanges, in dem Sinne genommen, daß er für die Kirche als ſeine Heimath beſtimmt, und dort wirklich heimiſch geweſen ſei. Dieſes war mit ſeinen Oratorien nicht der Fall. Das erſte derſelben, Eſther, ſetzte Händel für den Herzog von Chandos im Jahre 1720 und ohnfehlbar war es zu ſceniſcher Aufführung auf dem Landſitze jenes Gönners, Cannons, beſtimmt. Elf Jahre ſpäter (1731) führte man es wenigſtens zu London, im Hauſe des Herrn Bernard Gates, Vorſtehers der königlichen Capellknaben, in ſolcher Art auf, als geiſtliches Schauſpiel. Der Chor war durch Sänger der königlichen Capelle und der Weſtminſterabtei beſetzt, und es wird erzählt, man habe ihn nach Art der Alten in ihrer Tragödie aufgeſtellt; woraus hervorzugehen ſcheint, jenes geiſtliche Drama, in welchem der Chor überhaupt eine bedeutende Stelle einnimmt, ſei ein Verſuch der Wiederbelebung jener Schauſpiele geweſen. Eine zweite und dritte Aufführung in gleicher Art fand ſodann in der Taverne zur Krone und dem Anker ſtatt, und Händel dachte nun daran, ſein Werk auf das Haymarket-Theater zu bringen, theils um den gegen ihn ausgeſprochenen Wünſchen der königlichen Prinzeſſinnen, ſeiner Schülerinnen, zu genügen, theils um es auf ſolche Weiſe einer größeren Anzahl von Zuſchauern zugänglich zu machen. Allein der damalige Biſchof von London, Dr. Gibſon, widerſetzte ſich einer öffentlichen Bühnenaufführung, ſelbſt wenn ſie mit dem Buche in der Hand erfolge. Erſt im folgenden Jahre (1732) gelang es Händel, mit ſeiner Abſicht durchzudringen, doch blieb Bühnenſpiel und Bühnenprunk fortdauernd unterſagt, und ſpäterhin erſchienen in gleicher Art die ſeitdem von Händel geſetzten Oratorien auf dem Haymarket-Theater, wobei er die Zwiſchenräume durch ſein meiſterhaftes Orgelſpiel auszufüllen pflegte.

Dadurch hat ohne Zweifel jene ganze Gattung der Oratorien, wie ſie bei Händel erſcheint, ihr eigenthümliches Gepräge erhalten. Sie waren urſprünglich, als geiſtliche muſikaliſche Dramen, der Bühne beſtimmt, und ſollten durch ſtätigere Mitwirkung des Chors einen Ernſt, eine Feierlichkeit erhalten, die ſie von weltlichen Bühnenſpielen unterſcheide, ſie zugleich der Tragödie der Alten nähere. Die Strenge geiſtlicher Eiferer ſetzte ſich dagegen, und jedes Bühnenſpiel mußte unterbleiben. Um dieſes zu erſetzen, wurde es nun Aufgabe des Tonmeiſters, ſeine Tonbilder um ſo ſchärfer, anſchaulicher auszugeſtalten, wobei ihm nebenher zu ſtatten kam, daß er, in den Chören zumal, Manches nun kunſtreicher und breiter ausführen durfte als es die Raſchheit einer Bühnenaufführung erlaubt haben würde, als es überhaupt auch in ſolcher Geſtalt in dem Gedächtniſſe der Sänger und Spieler hätte haften können. Daher in Händels folgenden, wenn auch durch ſeine Dichter dramatiſch gefaßten Oratorien, bei vielen Chören und anderen Geſängen eine faſt epiſche Breite; ein Wort, das hier keineswegs als Tadel ausgeſprochen ſeyn, ſondern eine wahrhaft neue Art von Schöpfung bezeichnen ſoll, die in den lebendigen Tonbildern, die ſie uns hinſtellt, ein Größeres gewährt, als jede Bühnenmalerei,

aller Prunk der Aufzüge und Kleidungen, aller Zauber des Zuſammenwirkens mehrer Künſte hätte leiſten können. Was die Tonkunſt, jeder fremden Hülfe ſich entſchlagend, mit ihren Mitteln allein, und mit viel mehr tiefer, ſittlicher Wirkung zu leiſten vermöge, das hat Händel in ſeinem Sinne zuerſt und mit vollendeter Meiſterſchaft gezeigt. Die Oper ſeiner Tage, ſelbſt die ſeinige, ſo großartige einzelne Scenen ſie bietet, ſo ſehr ſie durch ſchärfere, beſtimmtere Zeichnung der handelnden Perſonen vor denen anderer mitlebender Meiſter hervorragt, prunkt doch nach dem Vorbilde des genußſüchtigen Welſchlands, neben dem Glanze und der Pracht ihrer äußeren Erſcheinung, vor Allem mit Virtuoſenkünſten; dem Oratorium, wie es in der evangeliſchen Kirche Deutſchlands erſchien, war es eben nur darum zu thun geweſen, auch an heiliger Stätte jene Geſangesformen einzuführen, welche durch die ſich verbreitende Oper allgemeine Beliebtheit gewonnen hatten; und wenn man dergleichen Kirchenmuſiken neuerer Art als theatraliſch verwarf, war es nicht deshalb, weil ſie etwa darſtellend geweſen wären in dem Sinne, wie das Zuſammenwirken verſchiedenartiger Kräfte von der Bühne herab ein Lebensbild anſchaulich zu gewähren vermag, ſondern weil ſie Formen von dieſer entlehnt hatten, die auf ihr urſprünglich heimiſch geweſen; von ihr, an die ohne Entheiligung nichts erinnern dürfe an der Stätte der Anbetung. Mit dieſen Oratorien ſo wenig, als mit den geiſtlichen Bühnenſpielen Italiens während der Faſtenzeit, die nur ihr Stoff, nicht die Behandlung, von der Oper unterſcheidet, dürfen wir Händels Werke dieſes Namens irgend vergleichen. In ihnen hatte er die Form gefunden, in der ſein mächtiger Geiſt in ſeiner ganzen Fülle ſich zu offenbaren vermochte. Die Bilder die er mit ſeinen Tönen ſchafft, ſind nicht ſchnell vorüberrauſchende, ſie gewähren dem inneren Sinne Raum, ſich genügend in ſie zu vertiefen, ſie ragen weit hinaus über den gewöhnlichen engen Umfang der Bühne. Wir ſchauen ein ganzes Volk, trauernd um einen Weiſen, einen Helden; zuerſt tief gebeugt und düſter, dann ringt die Klage ſich immer mächtiger hervor aus der beängſteten Bruſt, und droht ſie zu zerſprengen; aber in ſanften Klängen ertönen auch fromme Thränen, heißes Flehn, laute Seufzer und Geſang, beſchwichtigend, des Herrn Gnade herabrufend. Die Klage wird zum Gebete um das was Noth thut, der herben Knechtſchaft zu wehren: um einen Mann, voll Muth und Geiſt, der die Bande der Schmach kühn zerreiße. Damit kehrt auch freudiges Bewußtſeyn der Kraft, ſelbſt Heiterkeit zurück. Die Stimme des Prieſters ruft das Volk auf zu kräftigem Widerſtande, und mit ihr erwacht der alte kühne Muth; in freudig kriegeriſchen Tönen, denen der Klang der hellen Trompete, der dröhnenden Pauke zwar noch gebricht, über die aber eine Begleitung hinzieht, gleich den Blitzen gezückter Schwerter im Sonnenglanze, heiſchen Alle, daß der Held von dem der Seher geweisſagt, ſich an ihre Spitze ſtelle, ſie zum Kampfe führe. Nun erſcheint Judas der Makkabäer, edel, beſonnen, muthig; die Klage iſt völlig verſtummt, die Bilder künftiger Freiheit und friſchen Lebensmuthes ziehen ein in die geheilte Bruſt, hauchen ſich aus in mildem, freudigem Geſange; in den Feind zu bringen, Jehovahs Namen den Heiden bekannt zu machen iſt der Wunſch Aller. Aber der Kampf in den man gehen wird, iſt ein ernſt entſcheidender, er kann die Freiheit, er kann den Untergang bringen; doch lieber dieſen, wenn jene der Kampfpreis nicht ſeyn kann, nur daß der Tod ein edler ſei, würdig eines ſo hohen, wenn auch unerreichten Gutes. Wer jemals dieſe Stimme eines zum Bewußtſeyn erwachten Volks in Händels Tönen vernahm, wird ſie nicht wieder vergeſſen; nur die edelſte Begeiſterung vermag ein ſolches Bild hervorzurufen. — Der ſtolze Feind iſt gefallen, ſein Trotz, ſein frecher Spott mit ihm; einmüthig, in kühner Wildheit, rufen Alle es aus; in den begleitenden Klängen

raſ't das Gewühl der Schlacht noch fort, dumpf dröhnt der Fall nach in den Gemüthern. Doch nun erhebt ſich jedes Haupt, der Sieges-, der Jubelgeſang wird angeſtimmt, man preiſet ſich, man preiſet das ganze Land glücklich; da ertönt die unwillkommene Kunde, daß ein neuer mächtiger Feind, zum Verderben, zur Vernichtung gerüſtet, heranziehe. Plötzlich iſt Alles entmuthigt; nur ein Gedanke wird in Allen herrſchend, die Rückkehr ſchmählicher Knechtſchaft; in dem Trauergeſange der nun erklingt, wird die Grundſtimme, in die Tiefe düſter ſich hinabſenkend, durch ſtetes Wiederholen dieſer melodiſchen Wendung eine Feſſel jeden Aufſchwunges, während dennoch der Meiſter ein allezeit neues Gebäude von Harmonieen über dieſer Grundlage aufzurichten weiß, andeutend, daß der Muth zwar geknickt ſei, doch nicht gebrochen. Es erhebt ſich nun auch aufs neue die erkräftigende Stimme des Prieſters: der Herr errette ſein Volk durch Wunderthaten, er beſchütze es mit mächtigem Donner! Judas der Held heißt die Trompeten blaſen, ein Feldgeſchrei erheben, die Tapfern herbeirufen; und als nun auf den wiederholten Schlachtruf die Drommeten wirklich ſchmettern, die Pauken donnern, da werden Alle geweckt durch den ſchrecklich ſüßen Schall, ſie folgen Alle zum Siege — aber nun plötzlich verſtummend: wäre es zum Fall — wie ſchön doch iſt der Fall um der Freiheit willen! erklingt es mit erneutem Jubel, und ſie ſtürmen fort in die Schlacht. Die Kampfesunfähigen, Zurückbleibenden, erinnern, daß der Held, der dem Siege entgegeneile, im Namen ſeines Gottes kämpfe, daß er ſo fromm ſei als tapfer; ſie ermahnen, von dem Truggebilde des Aberglaubens und falſcher Weisheit zu laſſen, und um dieſe Worte webt hier, was er durch das Ganze bisher nicht gethan, der Tonmeiſter ein Geſpinnſt mannichfach reicher Klänge der Flöten, der Hoboen, der Hörner. Man preiſ't ſich glücklich im Gegenſatze der abgöttiſchen Heiden die man bekämpfe; niemals, ſo rufen zunächſt zwei Stimmen aus, in tiefer Entrüſtung über den frevlen Götzendienſt, niemals habe man dem ſtummen Holze, dem todten Steine das Knie gebeugt; ein lautes, freudiges, in Anbetung übergehendes Bekenntniß, daß man Gott opfere, und ihm allein, beſchließt das zweite großartige Bild der Volkserhebung. Fromme Gebete harren dem Ausgange des Kampfes entgegen, glückliche Zeichen verkündigen ihn, die Hoffnung wird laut in Geſängen der Fröhlichkeit; da erklingen die friſchen, jugendlich hellen Töne der Knaben, der Jungfrauen, die dem ruhmgekrönten Sieger entgegenziehen, der freudige Lobgeſang der dem Herrn der Heerſchaaren die Ehre giebt; in hehrer Feier tönen nun auch die Kriegsinſtrumente hinein, nicht mehr zum Kampfe auffordernd; die Bilder aller Segnungen des Friedens werden durch zarte, jungfräuliche Töne erweckt, begleitet von milden, weichen Klängen der Flöten, ein Hallelujah ſchließt das Ganze, die Chöre der Engel auffordernd einzuſtimmen in die Pſalme des geretteten, nun freien Volkes. Wer könnte es wagen, ein Bild wie dieſes, durch den Flitterprunk der Bühne, durch die kleinliche Erſcheinung vielleicht eines Hundert von Menſchen, die ein Volk vorſtellen ſollen, vor die Anſchauung zu bringen? Beſſer, daß unſere Augen nicht ſehen, daß wir nicht mehre Künſte aufrufen, im Vereine dasjenige zu leiſten, das, wenn es mit allen Sinnen erfaßt werden ſoll, dieſen niemals genügend und zu Danke entgegengebracht werden kann! Daß die Macht der Töne allein es vermöge, daß durch ſie dem inneren Sinne das großartigſte Bild in voller Herrlichkeit hervorgerufen werde, frei von allen kleinlichen Mängeln der äußeren Erſcheinung; das hat der große Meiſter uns gelehrt, und darin beruht ſeine Bedeutung für alle Zeiten. Möge aber auch unſre Zeit, die ſeit einer Reihe von Jahren die Mehrzahl ſeiner Oratorien wieder in das Leben gerufen hat, ſich erinnern, daß ihr Urheber in jedem von ihnen uns ein Ganzes gegeben hat, von deſſen

allgemeiner Färbung auch die jedes Einzelnen abhängig bleibt. Wie oft hat man, in dem Wahne, das Einzelne wirkungsvoller, nachdrücklicher zu machen, es mit begleitenden Inſtrumenten reicher ausgerüſtet, und nicht bedacht, daß, um die inneren Verhältniſſe des Ganzen zu erhalten, nun in eben dem Maaße das ſchon urſprünglich reicher Begleitete durch vermehrten Schmuck noch höher gehoben werden müſſe; wo man denn freilich bald inne geworden ſeyn würde, daß dazu die gewöhnlichen Mittel nicht mehr ausreichen könnten, und daß man neue, genügendere, erſt dafür ſchaffen müſſe, durch die dann endlich doch nur krankhaft Überſpanntes geleiſtet werden könne! Will man für den Chor im Judas Maccabäus: „Wohlan, wir folgen gern", ſchon Trompeten und Pauken anwenden, ſo vernichtet man deren Wirkung wo ſie gegen den Schluß des 2ten Theiles bei Judas' Schlachtruſe, und nach Händels Abſicht zum erſtenmale, dann aber auf das Bedeutſamſte, ertönen; eine Wirkung, die durch keine Anhäufung begleitender Inſtrumente zu erſetzen iſt! Eben ſo oft aber wird auch durch das Beſeitigen von Mittelgliedern gefehlt, die, für ſich genommen weniger bedeutend, an ihrer Stelle jedoch der Vermittelung wegen unentbehrlich ſind. Nimmt man die Arie, „fromme Thränen, heißes Flehn" vor dem Chore „du Gott, dem Erd' und Himmel ſchweigt" im Judas Maccabäus hinweg, ſo ſtehen die herbſten Klagelaute der Erkräftigung durch Gebet ſchroff und herbe zur Seite; läßt man den kurzen, nur von der Grundſtimme begleiteten Geſang des Judas weg, worin er die Trompete blaſen, ein Feldgeſchrei erheben heißt, ſo zerſtört man damit die Pracht des Trompeten- und Paukenſchalles bei dem bald nachher erneuerten Schlachtenrufe, und endlich doch nur aus dem leeren Grunde, weil man dasjenige wovon der Feldherr rede, auch hören müſſe, und weil ſein ausgeſprochenes Befehlswort doch nicht ohne Wirkung bleiben dürfe.

Die Mehrzahl der Händel'ſchen Oratorien, wenn wir die Theodora (1750), ſein vorletztes, ausnehmen, ſtellt uns Begebenheiten aus den Büchern des alten Teſtamentes in dramatiſcher Form dar: denn ſeine Semele (1742), Acis und Galathea (1735), Wahl des Herkules (1744) werden wir nicht Oratorien heißen dürfen, ſondern eher ſie ſeinen Opern beirechnen müſſen, und Alexanders Feſt (1735) und Allegro und Penſeroſo (1739) bilden eine Mittelgattung, die zwar lebendig darſtellender Tonſätze nicht entbehrt, wohl aber der dramatiſchen Form im engeren Sinne. Zwei indeß treten der Form zufolge vor allen andern heraus: Iſrael in Aegypten (1738) und der Meſſias (1741). Sie ſind die einzigen, die nicht auf freien Dichtungen ruhen, ſondern auf einer Reihe großartig zuſammengeſtellter Schriftſprüche. Das ältere, ohne einleitendes Vorſpiel, beginnt mit einem kurzen, unbegleiteten Recitative: „es ſei ein König gekommen der von Joſeph nichts gewußt, er habe Iſrael mit ſchwerer Frohnarbeit gedrückt"; und nun erſcheint uns in Tönen das geknechtete Volk, ſeufzend, der harten Arbeit erliegend. Moſe und Aaron thun große Zeichen, ſie bringen über Ägypten die furchtbaren Plagen, um Iſrael zu erlöſen; wir glauben mit Augen zu ſehen, wie der Durſtige mit tiefem Abſcheu ſich wegwendet von dem Waſſer das Blut geworden, wie die Schwärme des Ungeziefers herwimmeln, die Schaaren der Heuſchrecken heranrauſchen, der Hagel und mit ihm das Feuer vom Himmel herabſtürzt; wie die tiefe Finſterniß ſich herabſenkt auf das ganze Land, wie ſie alles Lebende umhüllt, wenn wir die dunkeln, tiefen Klänge vernehmen mit denen der Chor beginnt, der ſie uns ſchildern ſoll, wenn wir ſeine einzelnen Stimmen in der lang' und düſter austönenden Harmonie der Begleitung dann wanken, wir dürfen ſagen herumtappen hören; wir vernehmen die Schwertesſchläge des Racheengels, dem die Erſtgebornen Ägyptens als Opfer fallen, ſchauen den Herrn, wie er als Hirt vor ſeinem

Volke herwandelt, wie es den Boden des Meeres betritt, wie die Welle ſchmeichelnd kaum ſeine Füße netzt, dann aber mit gewaltigem Schalle und furchtbarem Toſen über die Häupter der Verfolger herbrauſ't und ſie in den Fluthen begräbt. Alles dieſes geht in einzeln nebeneinander geſtellten, nur Anfangs durch kurze Recitative verbundenen Bildern uns vorüber, zuletzt durchweg in den mächtigſten Chören. Der zweite Theil bringt uns dann eine ähnliche Reihe ſolcher meiſt Doppel-Chöre entgegen, durchwoben mit wenigen Einzelgeſängen und Duetten; das gerettete Volk ſingt Loblieder dem Horte ſeines Heiles, erzählt von des Herren Macht, bis zuletzt Moſe's Schweſter, Mirjam die Prophetin, ihre helle Stimme erhebt, laut ausrufend, während alles Singende und Klingende ſchweigt: „der Herr habe eine große That gethan, Roß und Reuter habe er geſtürzt in das Meer" wo dann die jubelnden Doppelchöre erſchallen, mit einander wetteifern, in mächtigen Klängen das Ganze krönen. Und was bliebe mir von dem hehrſten Werke des großen Tondichters noch zu ſagen übrig, jetzt, wo es ſich ſeinen Weg gebahnt hat in deſſen Vaterland, wo es kaum eine Stadt mehr giebt von irgend einiger Bedeutung, wo es nicht erklungen wäre? Nur der Vorausſetzung möchte ich begegnen, die von einem nahmhaften Tonkünſtler ausgeſprochen iſt, als ſei der Meſſias erſt ſpäter zuſammengebracht aus mehren einzelnen Muſiken, die Händel für die heiligen Zeiten und Feſte des Kirchenjahres nach und nach geſetzt, und dann aneinander gereiht habe. Dergleichen einzelne Kirchenmuſiken müßten in Hamburg entſtanden ſeyn, oder in den Jahren 1718 bis 1720, wo Händel ſich zu Cannons bei dem Herzoge von Chandos aufhielt. Denn von 1720 bis 1741, wo der Meſſias erſchien, arbeitete er für die Bühne, und trat mit ſeinen früheſten Oratorien auf; daß er innerhalb dieſes Zeitraums für die Kirche etwas geſetzt, davon findet ſich keine Spur. Zu Cannons jedoch hatte er eine Stellung, die ihm Veranlaſſung gab, für den Gottesdienſt heilige Geſänge zu ſchaffen; wir beſitzen auch noch die ſogenannten Anthems die er damals geſetzt hat, friſche, herrliche Chöre, den Styl ſeiner ſpäteren Oratorien vordeutend, und in dieſem Sinne vielleicht auch an den Meſſias erinnernd, nirgend jedoch Etwas bietend, das unmittelbar in den Kreis dieſes ewigen Werkes übergegangen wäre. In Hamburg, während ſeiner früheren Jahre, war Händel geachteter Tonkünſtler und Muſiklehrer, aber ein beſtimmtes Verhältniß zu einer einzelnen Kirche hatte er nicht, wenn man auch was er nach Muße und Luſt für die Kirche im Allgemeinen ſchuf, gern hingenommen haben wird. Dabei hatte er jedoch der hergebrachten Form ſolcher Muſiken ſich zu fügen, und wie er es gethan, haben wir an einzelnen Beiſpielen geſehen. Was hätte er, vorausgeſetzt auch, ein großer Theil ſolcher damals entſtandenen Kirchenſtücke ſei uns unbekannt geblieben, aus ihnen dann ſpäter entlehnen können? vielleicht, wo dergleichen vorkamen, die einzelnen Schriftſprüche? allein eben weil einzeln ſtehende, nach der Sitte jener Zeit kurze, damit der darüber predigenden Betrachtung des Dichters der gehörige Raum bleibe, würden dieſe, wenn aneinander gereiht, gewiß nicht jenes Gepräge des Ganzen, Großen, in ſich Zuſammenhängenden, Urſprünglichen tragen, das jede Zeit an ſeinem Meſſias bewundern wird. Auch haben wir Keime vieler der herrlichſten Sätze dieſes Meiſterwerkes in Hervorbringungen Händels von ganz anderer Art nachgewieſen, in ſeinen italieniſchen Duetten und Terzetten, die jedoch erſt nach ſeinem Hamburger Aufenthalte entſtanden; und es iſt kaum glaublich, daß er ſeiner Fürſtin, die ſie von ihm begehrt hatte, darin nur etwas geboten haben werde, was er aus kaum erſt gehörten Werken anderer Beſtimmung zuſammengeleſen hätte, zu geſchweigen, daß es wohl vorkommt, Weltlichem, durch Anwendung für die Kirche eine höhere Weihe gegeben zu ſehen, nicht aber Kirchliches für weltliche Zwecke

gemißbraucht. Es iſt zu fürchten, daß jene Anſicht nur deshalb ſich dargeboten habe, und verfochten worden ſei, um bei der vorausgeſetzten, faſt zufälligen Entſtehung eines ſolchen Werkes eine Rechtfertigung für willkührliches Umſtellen und Ausſcheiden einzelner Theile deſſelben zu finden, bei der Händel dem Dichter — denn gedichtet hat er wahrhaft in dem Kranze von Schriftſtellen den er ſich flocht — nicht minder Unrecht geſchieht als dem Tonkünſtler. Er läßt uns zuerſt die tröſtenden, weisſagenden, ſtrafenden Stimmen der Propheten des alten Bundes vernehmen, führt uns dann, in lieblichen Klängen, zu den Gefilden, wo die Hirten ihre Heerden weideten in jener ſeeligen Nacht, da das Heil der Welt geboren wurde; mit den Worten des Lucas ertönt zu ihnen die fröhliche Botſchaft, wir hören den ſanften Flügelſchlag der hinabſchwebenden Engel, deren begeiſtertes Lied: Ehre Gott in der Höhe, Friede auf Erden, den Menſchen ein Wohlgefallen verkündet, wir ſehen ſie den Blicken der Nachſchauenden entrückt wieder gen Himmel eilen. Mit den Worten des Johannes deutet er uns auf Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt, Propheten und Pſalmen zeigen uns den Erlöſer in der Tiefe ſeiner herben Schmach, ſeines verſöhnenden Leidens; aber nun öffnen ſich in den Tönen des Pſalmes die Thore der Welt, der König der Ehren, der ſiegreich Erſtandene, zieht glorreich ein; er fähret auf in die Höhe, führet das Gefängniß gefangen; er giebt das Wort mit großen Schaaren heiliger Boten, deren lieblicher Schritt durch die ganze Welt eilt, das ewige Heil zu verkünden, deren Schall in alle Lande ausgehet, trotz des Tobens der grimmen Heiden, die der Herr gleich Scherben zerſchlägt, der Herr, der ewig regieret, ein König für und für, Halleluja! Nun wiſſen wir, was ſchon in altersgrauer Zeit jener hartgeprüfte Dulder ahnte: unſer Erlöſer lebt, er erweckt uns von dem Tode, und müſſen wir auch die Verweſung ſehen, die dem Erſtlinge derer die da ſchlafen fern blieb, ſo wird doch unſer Auge Gott ſehen wie er iſt! Der Tod kam durch Einen, durch einen Andern der Todten Auferſtehung; wie durch Adam Alle ſterben, werden in Chriſto Alle leben, die Poſaune ertönt, die Todten erſtehen unverweslich; dem Tode iſt der Stachel genommen, der Hölle ihr Sieg; iſt Gott für uns, wer kann uns ſchaden! und haben wir, wie früher Propheten, Pſalme, Evangeliſten, nun dieſe Lehren des Apoſtel Paulus vernommen, ja, wie mit Augen geſchaut was durch ihn verkündet wird, ſo eröffnet ſich nun unſern Blicken das hehre Bild der Offenbarung von dem neuen Jeruſalem, und in überſchwenglicher Herrlichkeit, in ſtrahlendem Glanze, ſchließt das ewige Werk. Ja, von ihm fühle ich mich gedrungen jene Worte zu wiederholen, die ich einſt darüber geſprochen*): es iſt nicht kirchlich, ſtellt es gleich, wie kein anderes, in einer Fülle von Bildern die ewige That der Erlöſung dar; denn es ſchließt ſich keinem kirchlichen Gebrauche an, keiner einzelnen heiligen Zeit, weil es allen angehört; es vermag in ſeiner Ganzheit und Größe mit keiner Art des Gottesdienſtes in Verbindung geſetzt zu werden, wie es auch für keine geſchaffen wurde; es hat bisher, wenn auch zur Erſcheinung gebracht an heiliger Stäte, in der Kirche doch niemals ſeine Heimath gefunden. Iſt aber auch jeder Tempel für daſſelbe zu eng, jede Anknüpfung an beſtimmten Zeitumfang zu beſchränkt, ſo fordert es uns doch auf, in daſſelbe einzugehen, wie in einen heiligen Tempel, in tiefer Andacht zu vernehmen, was uns in ihm verkündet wird.

Und nun, ehe wir von dem großen Meiſter ſcheiden, noch ein Wort der Vergleichung mit einem Vorgänger, unter deſſen ſchöpferiſchen Händen am Schluſſe des Jahrhunderts der Kirchenreini-

*) Gabrieli, I. 191.

gung und in den erſten Jahren des folgenden, deſſen letzte die Geburt Händels ſahen, die kirchliche Tonkunſt in evangeliſchem Sinne zu herrlicher Blüthe ſich erſchloß. Wir haben Johannes Eccard nachgerühmt, daß er, wie keiner vor ihm, lebendige Bilder durch ſeine Töne geſchaffen habe; faſt ein Gleiches aber vor wenigen Blättern auch von Händel ausgeſagt, indem wir behaupteten: in Bildern ſolcher Art habe er zuerſt, und mit vollendeter Meiſterſchaft gezeigt, was die Tonkunſt, jeder fremden Hülfe ſich entſchlagend, mit ihren Mitteln allein zu leiſten vermöge. Aber mit Vorbedacht fügten wir hinzu: in ſeinem Sinne, und darüber haben wir, zu vollem Verſtändniſſe, uns nochauszuſprechen. Nicht darauf ſoll hier Werth gelegt werden, was Alle ohnedies wiſſen, daß Beide mit verſchiedenen Mitteln gewirkt, der Eine allein durch den lebendigen Hauch menſchlicher Bruſt im Geſange, der Andere auch durch mannichfache Klänge ſelbſtändigen, begleitenden Inſtrumentenſpieles; der Eine zumeiſt durch Wohlklänge, oder wenn durch Mißklänge, doch in Bindungen ſanft eingeleitete und geſchlichtete, der Andere durch den vollen Reichthum der Kraft der in dieſen beruht; der Eine durch die kirchlichen, der Andere durch die Tonarten ſeiner Zeit. Das, worauf wir hier deuten wollen iſt das: in Eccards Tönen erſcheint allezeit der Abglanz einer frommen Stimmung der Seele die ſich auflöſ't in Anbetung, und durch ihre Eigenthümlichkeit uns ein lebendiges Bild erſchafft. So weht uns der Hauch des heiterſten Frühlings an, es ſtrahlt uns der Glanz des wolkenloſeſten Himmels entgegen, wenn wir ſingen hören von der über das Gebirg wandelnden Maria, und dann ihren Lobgeſang vernehmen. Über die den Herrn Darbringende wölbt ſich uns die hehre Majeſtät ſeines Tempels; das Ganze aber athmet ſtets den ſeeligen Frieden des Gebetes, auch wo „Freude über Freude" ertönt über die Ankunft des ewigen Wortes in das Fleiſch. So begeiſtert auch hier der Geſang ſich aufſchwingt, er wird doch nicht zu lautem Jubel, er gleicht dem Leuchten der Seeligen, die in Dante's Paradieſe bei dem freudigen Wiederſehen der Ihrigen von höherem Lichte erglühen, einem Abglanze des Lichtes das aus dem Quelle ewiger Liebe, ewigen Lebens ſtammt, bald in die Tiefe des Innern ſich zurückzieht, dann nach Außen dringend, die Erſcheinung verklärend*). Die Bilder die uns Händels Töne entgegenbringen ſind durchaus Bilder lebendiger Bewegung, wie des Gemüthes, ſo ſelbſt äußerer Gegenſtände die durch den Sinn des Gehöres für das innere Auge in lebhafter Anſchaulichkeit hervorgerufen werden. So nicht allein in ſeinem Iſrael, wo er uns die Plagen Ägyptens vorüberführt, den Durchgang durch das Meer, das wilde Aufrauſchen, die vernichtende Kraft des empörten Elements. Auch im Meſſias ſind ſeine Tonbilder nicht ein ſtiller Hintergrund der eine friedliche Stimmung des Gemüthes wiederſpiegelt, es wäre denn in den Klängen der Hirtenmuſik womit er die Verkündigung der Geburt des Herrn einleitet. Wir ſehen die Engel herab- und wieder hinaufſchweben, wir ſchauen die Verwirrung der hirtenloſen Heerde, ja, im Halleluja umflattern jubelnd die himmliſchen Heerſchaaren die ernſten Töne des Preiſes und der Anbetung. Die Klänge des älteren Meiſters, auch die freudigen, wirken eine ſtille Einkehr des Gemüthes, die des jüngern einen lebendigen, begeiſterten Aufſchwung; in denen des älteren ſchauen wir ſtets den ſtillen, friedſamen Alten**), wenn auch in höherem Sinne als ſein Fürſt ihm dieſen Namen gab, in denen des

*) Gabrieli I. 172.

**) Th. I. S. 454.

jüngeren den kühnen, hundertarmigen Rieſen, wie ein Dichter ſeiner Zeit ihn nannte*), den Mächtigen der da kömmt die Seele zu ergreifen, zu erheben, zu erſchüttern; in Beiden, an Beiden aber freuen ſich Leib und Seele in dem lebendigen Gott!

Johann Mattheſon.

Von Mattheſons zahlreichen Oratorien, deren er in ſeiner Ehrenpforte bei der Erzählung ſeines Lebenslaufes bis 1740 gedenkt, iſt nur eines mir zu eigener Anſchauung gelangt, ſein „für die Sünden der Welt gemarterter und ſterbender Jeſus" nach Brockes' Dichtung; ein Werk, auf das er ſelber beſondern Werth legte, und das daher am erſten geeignet iſt, ihn, dem wir als Kunſtlehrer, Kritiker, Polemiker, ſchon mehrmals zuvor begegneten, auch als Tonkünſtler kennen zu lernen. Er war unter ſeinen Hamburger Genoſſen der dritte, der es unternahm, dieſe Dichtung in Muſik zu bringen. Keiſer und Händel waren ihm, wie wir geſehen, darin vorangegangen. Es heißt darüber in ſeiner eben erwähnten Lebensgeſchichte, mit Bezug auf ſein Tagebuch:**) „unter den Anmerkungen von 1718 findet ſich, daß er im Februario die berühmte Brockeſiſche Paſſion in die Muſik gebracht, und von dem Herrn Verfaſſer dieſer auserleſenen Worte den 19ten deſſelben Monats, deswegen eines Beſuches gewürdiget iſt." Die Art wie der Tonkünſtler hier von ſeinem Dichter redet, indem er ihn den Verfaſſer „auserleſener Worte" nennt, iſt für ſeine Auffaſſung des Gedichtes bezeichnender, als es Anfangs ſcheinen möchte. Wie Brockes bei allem aufrichtigen Durchdrungenſeyn von der Größe und Wichtigkeit ſeiner Aufgabe, woran wir nicht zweifeln wollen, es doch nicht weiter gebracht hat, als zu kleinlichem Ausmahlen der Todespein des Herrn, die ihm dann wieder bei allen einzelnen Marterqualen, deren er uns keine erläßt, Gelegenheit gegeben hat zu allerlei ſinnreichen Einfällen, die er mit Gewandheit in wohlgeſetzten Reimen vorträgt: ſo iſt ihm ſein Tonſetzer darin treulich nachgefolgt. Das „auserleſene Wort" war ihm des Dichters größeſtes Verdienſt, die Blüthe, der Kern ſeiner Poeſie; in eben ſo auserleſenen Phraſen, gleich ſchmuckvoll und zierlich dieſem ſich anzuſchließen, war ihm die Aufgabe des Tonkünſtlers. Darum iſt er auch dem Worte überall ſorgfältig nachgegangen. Ein Beiſpiel davon giebt gleich der Anfangschor, deſſen Worte lauten:

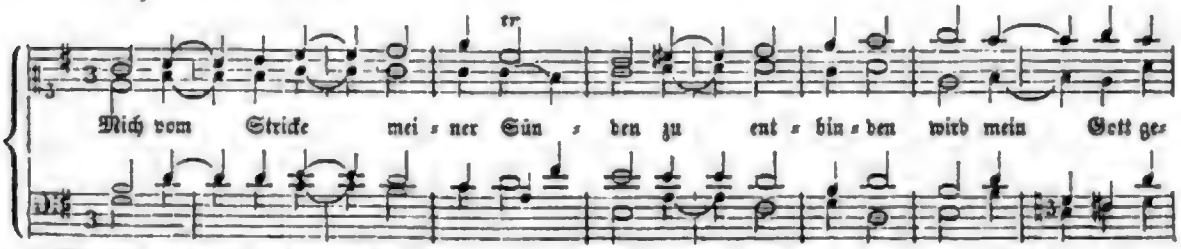
Mich vom Stricke meiner Sünden
Zu entbinden,
Wird mein Gott gebunden ꝛc.***).

---

*) Strong in new arms, lo! giant Handel stands,
Like bold Briareus with his hundred hands;
To stir, to rouse, to shake the soul he comes etc.
Pope.

**) Ehrenpforte, S. 204.

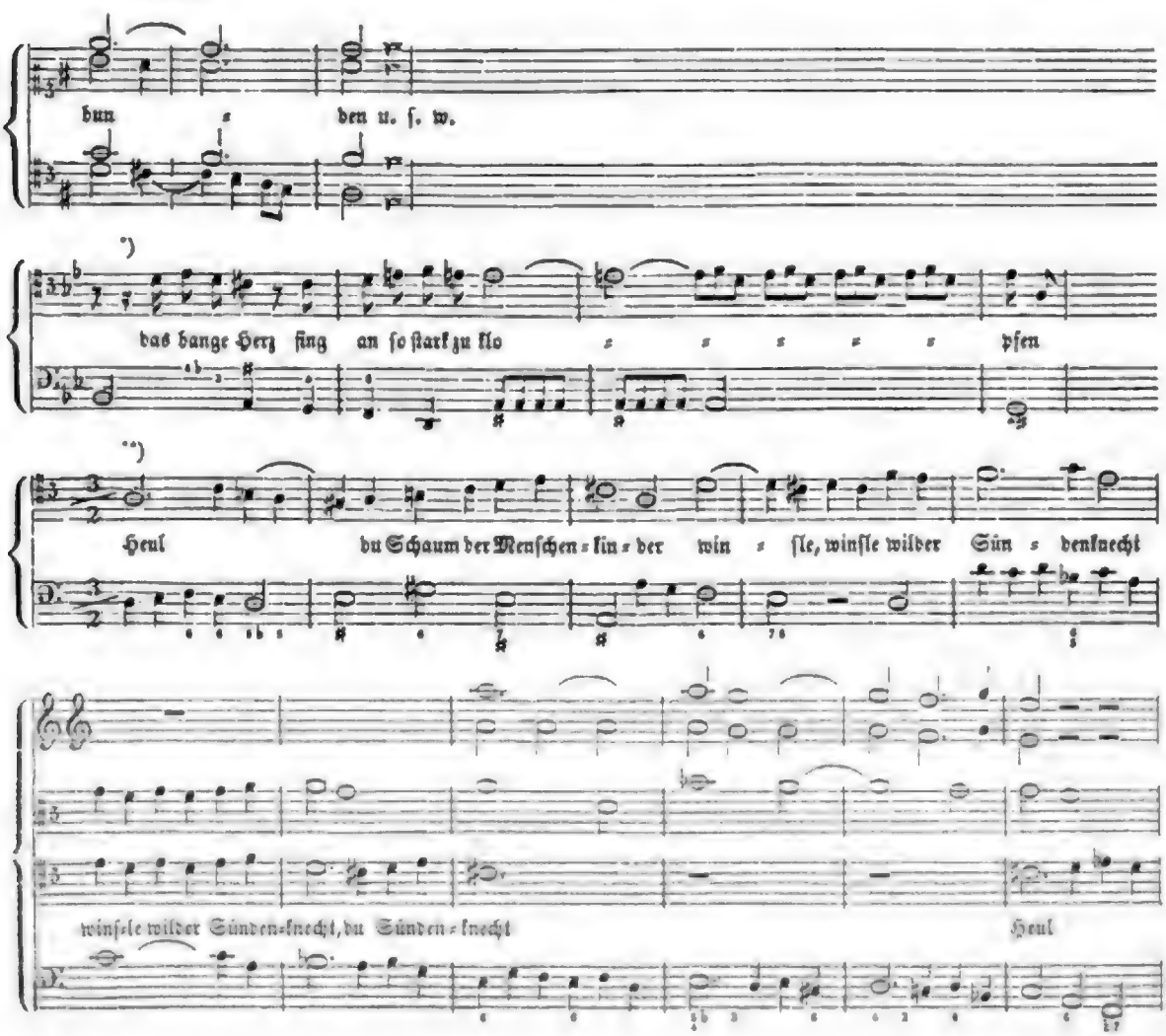
***)



wo die ſynkoptiſche Fortſchreitung und die fortwährenden Rückungen das beängſtigende Gefühl eines Ringens unter drückenden Banden erregen, die ganze Aufmerkſamkeit alſo auf das Einzelne richten, ohne zugleich ein großartiges Bild zur Anſchauung zu bringen. So durch das ganze Werk hin. Die Worte des Dichters, der den Evangeliſten von dem ſchweren Kampfe des Herrn auf dem Ölberge ſagen läßt:

Das bange Herz fing an ſo ſtark zu klopfen,
Daß blutger Schweiß in unzählbaren Tropfen
Aus allen Adern drang —

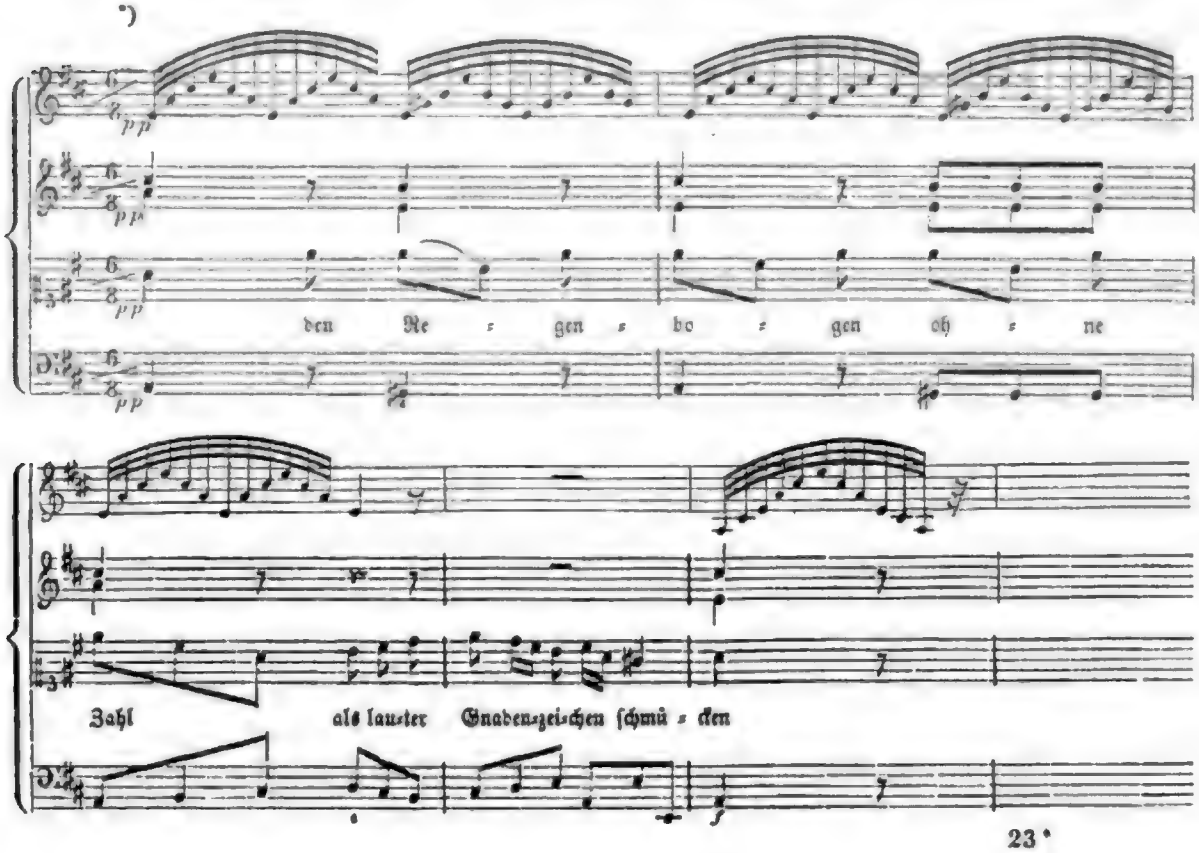
giebt dem Tonkünſtler Gelegenheit, uns die regelloſen Pulſe des geängſteten Herzens darzuſtellen*), und ſpäter das „jämmerliche Ächzen, Wimmern, Stöhnen, ängſtiglich Thun" des Heilands. Das Heulen des Petrus, „des Schaums der Menſchenkinder, des wilden Sündenknechts", hat er ſich nicht entgehen laſſen**); und in jener Arie, deren Worte wir nicht ausführlich wiederholen mögen, wo der



Evangeliſt auf dem gegeißelten Rücken des Heilandes Regenbogen ohne Zahl als Gnadenzeichen erblickt, hat er das Bild des Dichters, das er durch die Töne ſelbſt nicht auszudrücken wußte, mindeſtens durch die Tonzeichen anſchaulich zu machen geſucht*). Man könnte einwenden: dieſes Vertiefen in das Einzelne finde ſich auch bei den größeſten Tonmeiſtern des Zeitraumes von dem wir reden, es würde alſo ungerecht ſeyn, eine ſolche Richtung, die man wohl eine allgemeine in jenen Tagen nennen dürfe, einem einzelnen Meiſter als etwas Beſonderes zur Laſt zu legen. Allein dieſer Einrede iſt damit zu begegnen, daß, wo bei den größeren Zeitgenoſſen Mattheſons dieſe Richtung ſich findet, ſie doch jederzeit auf einer großartigen Auffaſſung des Ganzen ruht, daß ſie in ihrem Einfluſſe etwa ſo erſcheint, wie in alten deutſchen und niederländiſchen Bildern die fleißigſte, genaueſte Ausführung des Nebenwerkes, bei der die Geſammthaltung nichts einbüßt, und die eher ein Zeugniß dafür ablegt, mit welcher treuen Liebe der Meiſter in ſeinen Gegenſtand ſich vertiefte. So aber nicht bei Mattheſon; er hebt das Geringfügige in kleinlicher, ſelbſt unzuläſſiger Tonmalerei hervor und vernachläſſigt darüber das Weſentliche; offenbar deshalb, weil er es nicht als Solches erkannte.

Wir haben früher ſchon geſehen, daß in Brockes' Gedichte neben der Tochter Zion und der gläubigen Seele, als einzelnen, der Handlung in theilnehmender Betrachtung gegenübergeſtellten ſinnbildlichen Geſtalten, auch die chriſtliche Kirche mit geiſtlichen Liedern erſcheint, und eben in den bedeutſamſten Augenblicken der Leidensgeſchichte. So begegnet uns die vierte Strophe des Liedes: „Schmücke dich o liebe Seele" nach den Einſetzungsworten des heiligen Abendmahls; die Gemeine

*)



kommt dem Heilande, der den Jüngern das Gnadenmittel ſpendet, mit dem Gefühle ihrer Bedürftigkeit, ihrer Sehnſucht danach entgegen, indem ſie ſingt:

Ach wie hungert mein Gemüthe,
Menſchenfreund, nach deiner Güte,
Ach wie pfleg' ich oft mit Thränen
Mich nach dieſer Koſt zu ſehnen ꝛc.

Jenes Gefühl alſo iſt es, in welchem der Tonkünſtler ſich ihr geſellen, dem er durch ſeine Töne Geſtalt geben ſoll; da aber der Verlangende einer Himmelsſpeiſe, einem Himmelstranke gegenüberſteht, darf hier auch kein gewöhnliches, leidenſchaftliches Verlangen laut werden, in der Sehnſucht ſelbſt muß zugleich ſchon die ſichere Hoffnung heiliger Befriedigung erklingen. Wie richtig Händel dieſes empfunden, in wie lieblichen und zugleich hehren Tönen er es geſungen, haben wir zuvor geſehen; ſelbſt Keiſer, ſo wenig er die volle Bedeutung des Chorals an dieſer Stelle erkannte, giebt mindeſtens doch ein muſikaliſch zart Empfundenes, indem er in dem geiſtlichen Liede ein den anmuthigen Tönen des vorangehenden Geſanges der Tochter Zion Ebenmäßiges fortklingen läßt. Wie anders, wie tief hinter beiden zurückſtehend, läßt ſich Mattheſon vernehmen! Die beiden Strophen jenes Geſanges der Tochter Zion, deren erſte („mein Gott, dem alle Himmelskreiſe, dem aller Raum zum Raum zu klein") der Weihe des Brodes, die zweite („Gott ſelbſt, der Brunnquell alles Guten, ein unerſchöpflich Gnadenmeer") der Weihe des Kelches nachfolgt, und denen ſodann die bezeichnete Liedſtrophe ſich anſchließt, hat er nach Art eines Orgeltrio behandelt. Die Singſtimme, ein Sopran, bewegt ſich neben der in abgebrochenen Sätzen ſie umſpielenden Begleitung fort, die zu der erſten Strophe von einer einſtimmig mit der Flöte dahingehenden Geige und dem Baſſe ausgeführt wird, dem die Viola in der Oberoktave ſich anſchließt. Dieſe zweiſtimmige Begleitung wird bei der zweiten Strophe einem Glockenſpiele (Carillon) zugetheilt, wie es auch Keiſer in ſeinem David unter dem Namen „Spinetto di Campanelle" angewendet hat. Eine ſo ſchöne Aufgabe nun auch ein rein dreiſtimmiger Satz für einen Tonmeiſter ſeyn mag, ſo doch immer nur alsdann, wenn er an rechter Stelle eingeführt wird; hier, wo wir einen reinen Erguß des überwallenden Gefühls mit Recht erwarten, wird ein ſolcher Satz offenbar zu leerer Künſtelei, und zumal, wenn ohne alle Veranlaſſung, ohne alle Bedeutung, ein außergewöhnliches, nur der Abwechslung in geringem Sinne dienendes Tonwerkzeug dabei angewendet wird. Nach dieſen beiden, in ihrer Trockenheit einer ſolchen Würze vielleicht bedürftigen Strophen, tritt nun der Choral ein*), nicht als einmüthig erklingende Stimme der Gemeine gefaßt, ſondern in contrapunktiſcher Ausführung. Die Hauptmelodie iſt in den erſten beiden Zeilen der Strophe dem Baſſe zugetheilt, in den beiden folgenden dem Alt, in der fünften, der erſten des Abgeſanges, geht ſie in die Oberſtimme über, der ſie in der ſechsten der Tenor abnimmt und ſie ſodann bis zu Ende dem Alt überläßt. Dieſes Hin- und Herſpringen des Geſanges, der ſchon dadurch der Auffaſſung des Ohres ſich entzieht, daß er größtentheils in einer Mittelſtimme verweilt, die ihrer Lage zufolge von den übrigen am erſten verdeckt und übertönt wird, vernichtet ſeine

*) S. Beiſpiel 56.

Wirkung völlig, ganz zu geſchweigen, daß nicht einmal eine ſinnreiche Behandlung der übrigen Stimmen für dieſen Mangel entſchädigt. Iſt dem Setzer der Choral hier zu einer bloßen Veranlaſſung für eine geringfügige Künſtelei geworden, ſo hat er bei einer andern Gelegenheit, wo er die dringendſte Veranlaſſung hatte, deſſen volle Bedeutung zu erkennen, ſie auf noch ſchlimmere Weiſe überſehen. Nach der Verleugnung des Petrus, ſeiner, durch den Dichter mit den grellſten Farben geſchilderten Reue, ſeiner Buße, ertönt die erſte Strophe des Liedes:

Ach Gott und Herr, wie groß und ſchwer
Sind mein' begangne Sünden ꝛc.,

und es liegt zu Tage, daß die Gemeine, gegenüber dem ihr lebendig vorübergeführten Beiſpiele des Abfalles, nicht eines gemeinen Sünders, ſondern eines der dem Heilande zunächſt ſtehenden Jünger, zur Einkehr in ſich ſelbſt, zu der Überzeugung geleitet wird, daß ein jedes Hingeben an die Sünde eine Verleugnung des Herrn ſei, daß ein Jeder, der da ſteht, wohl zuſehen möge, daß er nicht falle, weil ein ſolcher Fall auch dem höher Begnadigten bevorſtehen könne, wenn er in Vermeſſenheit ſich darüber erhaben dünke. Eben auch hier, wie zuvor, herrſcht ein Gemeingefühl vor, das in ernſten Tönen ſich hätte offenbaren ſollen, das ſelbſt düſter und herb' erklingend, durch dieſe Stellung ſeine Rechtfertigung gefunden hätte. Nun wollen wir darüber mit Mattheſon nicht rechten, daß die bekannte Weiſe des angeführten geiſtlichen Liedes hier bei ihm in harter Tonart erſcheint, denn in dieſer Faſſung war ſie in ſeiner Vaterſtadt gebräuchlich, und er hatte derſelben, wie auch von ſeinen beiden Vorgängern geſchehen war, ſich anzuſchließen. Allein er hat an ihr ſelbſt das Gepräge des Chorals verwiſcht, ſie als Chorarie behandelt*), in den wiegenden Sechsachteltakt verſetzt, und läßt auch hier ein Glockenſpiel als Begleitung zu ihr ertönen in allerhand bedeutungsloſem, modiſchem Geklingel, das mit Terzen- und Sechstengängen in der Ober- und Unterſtimme ſich vernehmen läßt, ſo daß bald die eine bald die andere um ein Zweiunddreißigtheil vor- und nachſchlägt. Bei dieſem leeren Getöne, wem böte ſich nicht ungeſucht das Wort des Apoſtels dar von dem tönenden Erze und der klingenden Schelle! Und mit nur einem Beiſpiele ſolcher Art iſt unſer Tonſetzer nicht einmal begnügt geweſen; denn nicht allein, daß er dieſen Satz, mit welchem der erſte, der Predigt vorangehende Theil ſeiner Paſſion endet, zu einer andern Strophe deſſelben Liedes am Eingange des zweiten Theiles, der ſich hinter derſelben anſchließt, ein zweitesmal wiederholen läßt, ſo hat er einem völlig ähnlichen am Schluſſe des Ganzen abermals eine Stelle eingeräumt, mit gleicher Unangemeſſenheit. Es ertönen dort, durch einen Troſtgeſang der Tochter Zion unterbrochen, die 2te und 3te Strophe des Liedes: „Wenn mein Stündlein vorhanden iſt:“

Mein' Sünd' mich werden kränken ſehr,
Mein G'wiſſen wird mich nagen,
Denn ihr' ſind viel wie Sand am Meer,
Doch will ich nicht verzagen ꝛc.

*) S. Beiſpiel 57.

und:

Ich bin ein Glied an deinem Leib',
Deß tröst' ich mich von Herzen,
Von dir ich ungeschieden bleib'
In Todesnoth und Schmerzen ꝛc.

Schon Keiser hatte die Unschicklichkeit begangen der schönen, einfachen Weise dieses Liedes den $^6/_8$-Takt aufzudrängen, einen wiegenden, tanzhaften Schritt, auf das Entschiedenste widersprechend dem Ernste des Bildes, das an der Stelle wo das Lied erscheint, nun vollendet dasteht, und worauf dieses zurückschaut. Und Mattheson folgt ihm nicht allein darin nach, er tritt hier abermals auf mit seinem Geklingel vom Glöckchen und endet damit das Ganze! Er selber berichtet uns einen Vorfall, bei dem zwar nicht ausdrücklich jenes, den ersten Theil beschließenden Chorales erwähnt wird, wobei jedoch dieser, wenn wir sein Werk kennen, uns nothwendig in das Gedächtniß gerufen wird; einen Vorfall, der uns zeigt, wie seine Auffassung eines würdigen, älteren geistlichen Gesanges von Seiten Geistlicher aufgenommen wurde, was man aber, diesen gegenüber, damals schon wagen durfte. Nachdem er nämlich erzählt, wie jener Rubert*), als einst der Geistliche nach Beendigung des Glaubens vergeblich auf der Kanzel erwartet worden, die Zwischenzeit des Harrens mit einer Fuge ausgefüllt habe, deren Thema — die Melodie einer Zeile eines bekannten Kirchenliedes — die Gemeine auf dessen baldiges Kommen vertröstet habe, fährt er fort:**) „Mir ist einstmals gerade das Widerspiel zwischen Chor und Kanzel begegnet. Ich führte nämlich die Brockesische Passion in einer gewissen Kirche auf, wo sie zehnmal so gut klang als im dumpfigen Dom. Weil nun eine ungewöhnlich starke Versammlung dabei war, mochte solches den Pfarrer verdrießen der sonst sehr wenig Zuhörer hatte. Er stieg dannenhero, ehe wir an die bestimmte Abtheilung kamen, mit Unmuth auf die Kanzel, und wollte zu predigen anfangen, fand aber kein Gehör; denn 40 bis 50 singende und spielende Personen auf dem nahgelegenen Chore ließen ihn nicht zu Worte kommen. Je mehr sich nun der Mann darüber erboßte, je mehr die Leute seiner wunderlichen Gebehrdung lachen mußten. Er hielt solches wohl fast eine gute Viertelstunde aus, weil es ihm unmöglich fiel, seinen Mißlaut eher vorzubringen, als bis unser Wohllaut aufgehört hatte. Man kann leicht denken, wie er hernach gescholten, und was für Ehre er auch damit eingeleget haben wird." Daß ein Geistlicher, blos um sein Mißvergnügen darüber kund zu geben, daß man einer musikalischen Aufführung einen größeren Werth beilege als seiner Predigt, auf eine solche Weise öffentlich sich habe preisgeben wollen, ist kaum denkbar, und viel wahrscheinlicher ist es, daß er an einer ihm anstößigen Stelle der aufgeführten Kirchenmusik unmittelbar vor dem Ende ihres ersten Theiles sie habe absichtlich unterbrechen wollen, was ihm in wenig früherer Zeit auch wohl gelungen seyn würde, womit er aber gegen Mattheson nicht durchdrang, der schon manche andere Neuerung in musikalisch-kirchlichen Dingen kühn durchgesetzt hatte. Erklärlich ist es, daß dieser dem ganzen Vorfalle die ihm günstigste Deutung zu geben suchte; daß er ihn aber nicht gänzlich verschwieg, zumal da nun Jahre darüber hingegangen waren, hat wohl seinen Grund darin, daß er überhaupt seiner Erfolge, welcher Art sie

*) S. Theil II. S. 464.
**) Ehrenpforte, S. 299.

auch seyn mochten, sich gern zu rühmen pflegte. Wir könnten glauben, Mißgriffe wie die erwähnten seien Mattheſon vornehmlich bei der Behandlung des Chorals begegnet, den er geringachtete, und den er durch unangemeſſene Mittel an ungeeigneter Stelle in das Kunſtgebiet zu erheben getrachtet habe. Sie treten allerdings dort am ſchneidendſten hervor, weil der innere Widerſpruch dort am größeſten iſt; ja in dem ganzen Werke von dem wir reden, kommt nur ein Fall eines ernſten, wenn auch ohne Tiefe behandelten Chorals vor, der dritten Strophe des Liedes: „O Traurigkeit, o Herzeleid:"

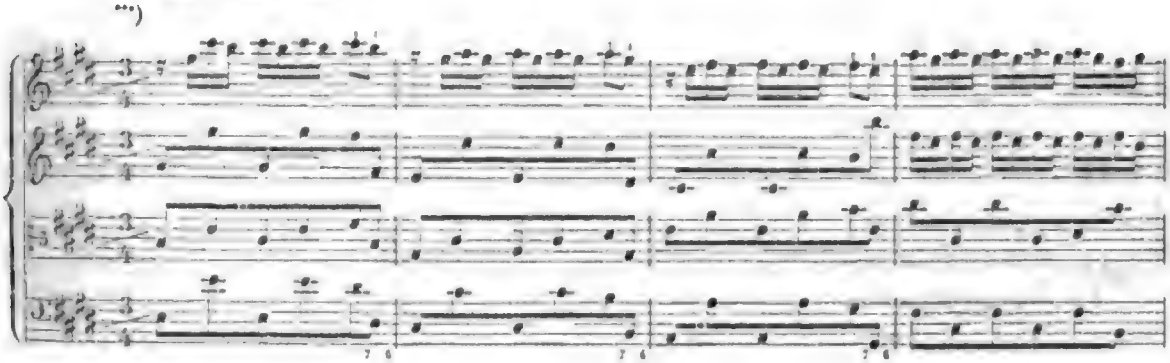
O Menſchenkind, nur deine Sünd'
Hat dieſes angerichtet ꝛc.*)

welche hinter dem Berichte des Evangeliſten von Chriſti Anheftung an das Kreuz erſcheint. Der Tonſetzer läßt deren einfach vierſtimmig behandelte Melodie in B moll hören, einer um ſeine Zeit ſelten angewandten Tonart, womit er vielleicht hier, ſeinen eigenen früheren Worten zufolge**) „zur curiosité einen ziemlichen Effekt hat thun wollen." Allein ſelbſt in ſeinen Arien tritt der Mangel richtigen künſtleriſchen Gefühls auffallend genug hervor, und oft, ſcheint es, habe er auch hier durch die Wahl der Tonart Alles erreichen wollen. So wählt er für die Arie des verzweifelnden Judas:

Laß dieſe That nicht ungerochen,
Zerreiß mein Fleiſch, zerquetſch die Knochen ꝛc.

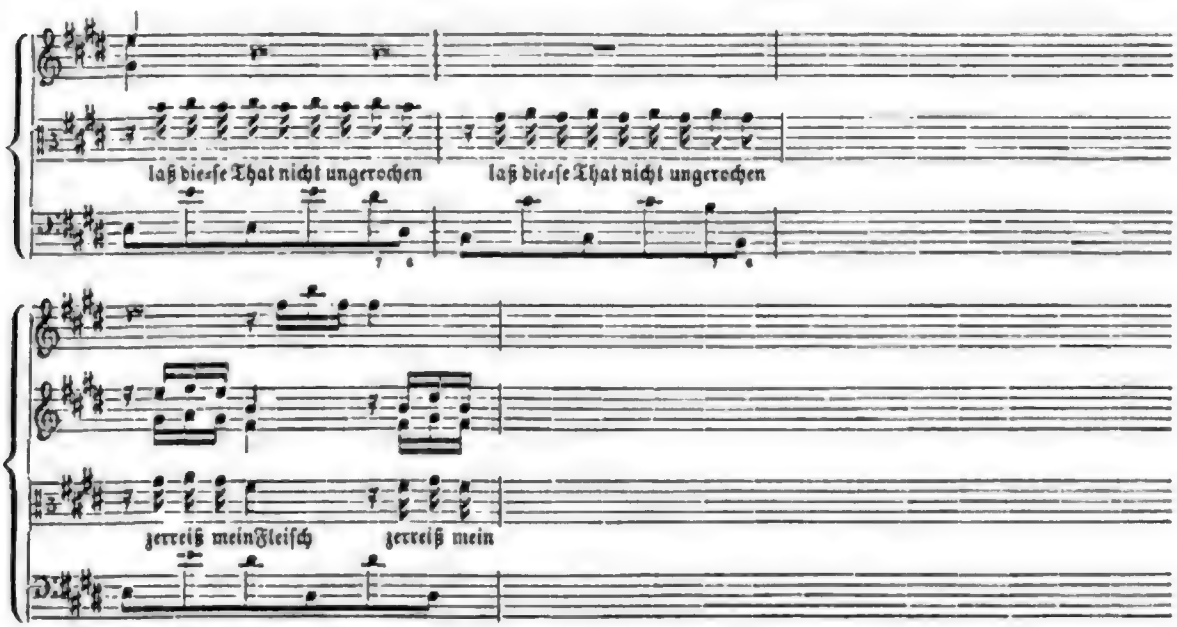
die Tonart E dur***), von welcher er einige Jahre zuvor geſagt hatte „ſie drücke eine verzweiflungsvolle oder ganz tödtliche Traurigkeit unvergleichlich aus," ſie habe „bei gewiſſen Umſtänden ſo was Schneidendes, Scheidendes, Leidendes und Durchdringendes, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden möge;" allein er hat nicht bedacht, daß, wäre auch dieſe Wahl der Tonart die glücklichſte geweſen, ſie doch einer Gemüthsbewegung wie ſie hier auszudrücken war, nur die allgemeine Färbung, aber nicht Geſtalt zu geben vermöge, und daß ein ſchnelles Ausſprechen mehrer Sylben, womit bei ihm der Geſang beginnt, wenn dabei fortwährend nur mit zwei Tönen gewechſelt werde, weder ausdrucksvoll ſei, noch der Würde einer geiſtlichen Muſik angemeſſen.

*) S. Beiſpiel 58.
**) Vergl. Seite 106.
***)



Noch bedeutungsloſer, ja, gradehin verletzend iſt die folgende Arie der Tochter Zion „die ihr Gottes Gnad verſäumet“*) welche Keiſer, in ſeinem Sinne, mindeſtens angemeſſen und würdig gefaßt, in der Händel ein Meiſterſtück geſchaffen hatte. Sie iſt als Arietta bezeichnet, was auf ſich beruhen möchte, es iſt der Ton H moll für ſie gewählt, „der bizarre, unluſtige, melancholiſche“ nach Mattheſons Beſchreibung, eine Wahl die eine glückliche ſeyn könnte, mit der aber hier nicht ausgereicht iſt, da der Geſang in dem wiegenden, hüpfenden $^{12}/_{8}$-Takt ſich fortbewegt, ein ſogenanntes Siciliano, eine Modeform jener Zeit darſtellend, im entſchiedenſten Widerſpruche gegen den ſtrengen Inhalt der geſungenen Worte.

Wäre Mattheſon bloß Tonſetzer geweſen, ohne ſonſt irgendwie auf dem Gebiete der Tonkunſt mit Bedeutung aufzutreten, ſo würden wir uns haben begnügen dürfen, ſeiner Sonderbarkeiten mit wenigen Worten vorübergehend zu gedenken. Da er aber durch Lehre, Schrift und Beiſpiel einen bedeutenden Einfluß auf die Geſtalt der kirchlichen Tonkunſt ſeiner Zeit geübt, da er ſich den Beſten jener Tage nicht allein als Künſtler ebenbürtig gehalten, ſondern auch ſich über ſie geſtellt hat, ſo war es nothwendig zu prüfen, auf welcher Grundlage dieſer Selbſtruhm beruhe. Da ergiebt ſich uns denn ſeine tonkünſtleriſche Begabung als eine nur geringe, ſeine Überſchätzung derſelben allein getragen von dem Bewußtſeyn der kecken Zuverſicht, womit er das Verſchiedenartigſte unternahm und mit Gewandheit ausführte, dem, was als Vorurtheil ihm erſchien, mit Erfolge entgegentrat, meiſt wegen Schwäche ſeiner Gegner, ſo daß er, aller hin und wieder ausgeſprochenen beſcheidenen Ablehnung ungeachtet, ſich leicht als einen überall auf der Höhe ſeiner Zeit Stehenden betrachten konnte. Dem Geſchichtſchreiber ſeiner Kunſt und ſeiner Zeit iſt er unentbehrlich, denn dieſe ſpiegelt ſich lebendig in ihm ab; die Urſachen des beginnenden Verfalls jener, ſofern ſie mit der Kirche in Verbindung getreten war, laſſen nirgends deutlicher als in ſeinem Treiben ſich erkennen. Seine Tonwerke ſind verdientermaaßen



*) S. Beiſpiel 59.

vergeſſen; nicht eben deshalb, weil ſie der Natur der Sache zufolge, damit es nicht „bei einer alten Leier bleibe" durch Neues hätten verdrängt werden müſſen, ſondern weil ihr dürftiges, nur durch die Mode gehaltenes Scheinleben auf eine längere Dauer, als ihnen zu Theil geworden, niemals Anſpruch machen konnte.

Georg Philipp Telemann.

Dieſen Tonmeiſter, den fruchtbarſten vielleicht unter allen die gelebt haben, darf man nicht erwarten hier bis tief in das Einzelne ſeiner Werke gewürdigt zu ſehen, da er nur als Spiegel ſeiner Zeit und ihres Strebens auf dem Gebiete das wir jetzt durchwandern, uns hier beſchäftigen kann, nicht als vornehmſtes Ziel unſerer Forſchungen. Eine ſehr beträchtliche Anzahl ſeiner Tonſätze iſt auf unſere Zeit gediehen; in deren vollſtändigem Beſitze hat wohl kaum je ein Einziger, ja ſchwerlich er ſelber, ſich jemals befunden, denn Vieles, leicht und ſchnell hingeworfen, gab er eben ſo raſch aus der Hand, und ließ es dann mit dem, ſchon damals immer tiefer anſchwellenden Strome muſikaliſcher Hervorbringungen treiben. Um nun zunächſt von ſeinen, für den ſonn- und feſttäglichen Gottesdienſt des Kirchenjahres beſtimmten Muſiken zu reden, ſo ſind von ſeinen zwölf Jahrgängen nur deren vier öffentlich erſchienen. Die beiden älteſten derſelben ſind in den Jahren 1725 und 1727 zu Hamburg gedruckt und beſtehen nur aus geiſtlichen, auf die Epiſteln und Evangelien gerichteten Arien, die in dem älteren neben dem Baſſe noch mit einer Geige, Flöte oder Hoboe, in dem ſpäteren allein durch den Generalbaß begleitet ſind. Der neueſte dieſer Jahrgänge, 1749 erſchienen, war von Telemann auf eine beſondere Veranlaſſung geſetzt worden. Chriſtoph Heinrich Lau, Organiſt zu Hermsdorf unter dem Kynaſt bei Hirſchberg, hatte ihn darum gebeten, und von Telemann war Daniel Stoppe, damals Conrektor des Hirſchberger Gymnaſiums, ein beliebter Dichter jener Zeit, für die Anfertigung der Texte vorgeſchlagen worden. Dieſer hatte ſich dazu willig finden laſſen, die Arbeit aber bei ſeinem am 12ten Juli 1747 erfolgten Tode nur bis zum 7ten Sonntage nach Trinitatis vollendet, wo dann der Überreſt durch einen Prediger in der Nachbarſchaft hinzugedichtet wurde. Dieſer Jahrgang trägt im Weſentlichen die damals beliebte Cantatenform. Am erſten Adventsſonntage, an dem erſten Weihnachts-, Oſter- und Pfingſttage beginnt ein Spruch der heiligen Schrift, dem eine Arie, ein Recitativ und dann wieder eine Arie folgt; der Anfangsſpruch macht den Beſchluß. Die Geſänge für alle übrigen Sonn- und Feſttage des Jahres heben mit einem bezüglichen Choralverſe an, ihm ſind zwei Arien angereiht, mit einem Recitative in der Mitte, zuletzt wird abermals ein Choralvers vernommen, gewöhnlich aus einem andern Liede. Außer drei Feiertagen jedes hohen Feſtes, vier Advents- und ſechs Sonntagen nach Epiphanias, den Sonntagen von Septuageſimä bis Palmarum, von Quaſimodogeniti bis Exaudi, und ſieben und zwanzig Sonntagen nach Trinitatis, kommen als muſikaliſche Kirchentage vor: die Sonntage nach Weihnachten und Neujahr, das Feſt der Erſcheinung Chriſti (Epiphanias) und ſeiner Himmelfahrt, der Reinigung, Verkündigung, Heimſuchung Mariä, der Johannis- und Michaelistag. Erheblicher als dieſe drei iſt ein vierter Jahrgang, der im Jahre 1744 in Nürnberg im Verlage Balthaſar Schmidts, ſehr gedrängten Stiches, erſchien, unter dem Titel: „Muſicaliſches Lob Gottes in der Gemeine des Herrn, beſtehend aus einem Jahrgange über die Evangelien ꝛc.". Noch damals ſcheint der Streit über die rechte Art kirchlicher Tonkunſt, wenn auch nicht, wie früher, in Druckſchriften, doch unter den Tonkünſtlern, vielleicht auch von den Kanzeln,

mit einiger Lebhaftigkeit fortgeführt worden zu seyn, oder er mag sich wieder erneuert haben. Denn zu Anfange seines Vorberichts bemerkt Telemann: er sei entschlossen gewesen, sein Werk, außer andern Abhandlungen, auch mit einer solchen einzuführen die darauf von Einfluß sei, nämlich über die musikalisch-theatralische Schreibart in Kirchenstücken, und über diejenige, „die man für andächtig ausgebe;" allein die engen Grenzen einer Vorrede hätten ihn an der Ausführung verhindert. Er hielt es also offenbar für nöthig die erste dieser Schreibarten, die in dem Werke durchhin vorwaltet, noch besonders zu vertreten; als aber dessen Umfang wuchs, und der durch ihn beschränkte Raum für einen Vorbericht es ihm versagte, mindestens doch anzudeuten, daß er mit Vorbedacht jene Art des Styls erwählt habe, ihn auch für kirchliche und fromme Zwecke angemessener halte als jenen andern, dem nur Herkommen und Vorurtheil ein besonderes Gepräge des Andächtigen und Heiligen verliehen habe.

Was die innere Einrichtung dieses Werkes betrifft, so hat ein neuerer Tonlehrer dasselbe, weil dreistimmig, als eine eigene Culturstufe des Chorgesanges bezeichnet. Es hafte, sagt er, an contrapunktisch durchgeführten Chören, worin immer alle 4 Stimmen die gleichen Tonfiguren zu singen hätten, eine gewisse Schwerfälligkeit. Anhaltend langsamer Gesang sei den hohen, fortgesetzt geschwinder den tiefen unangemessen. Dem Ohre sei es behaglich, zu einem tiefen Tone mehre hohe zu hören; auch verlange schon die Naturanlage Berücksichtigung, vermöge deren die weibliche Stimme in der Höhe mehr Kehlbeweglichkeit und durch diese größeres Tonvermögen habe, als die männliche. Dieses habe Telemann gefühlt, vielleicht auch erkannt, und deshalb diesen Jahrgang für zwei, einander oft über- und unterschreitende hohe weibliche Stimmen gesetzt, einen, zuweilen langsam fortschreitenden, dann wieder figurirenden Baß. Telemann selber indeß spricht sich über seine Ansicht und seinen Zweck etwas verschieden aus. „Die biblischen Sprüche (sagt er) sind eigentlich nur für drei Partheien, und zwar für Discant und Alt, oder für zween Discante nebst dem Generalbasse eingerichtet. Um aber einen etwa noch vorhandenen Bassisten nicht müssig zu lassen, so widmete ich ihm die letzte Zeile als eine Füllstimme in der Partitur, und nahm mir im ersten Avertissement die Freiheit, zu verstatten, daß gedachte zwei obere Partheien auch eine Octave tiefer, nämlich von Tenor und Baß mitgesungen, auch sonst nach Beschaffenheit eines Chors, stark und willkührlich vermischet, besetzt werden möchten." Es geht aus dieser Anweisung zweifellos hervor, daß Telemann die künstlerische Absicht, die sein Verehrer ihm nachrühmt, weder im Gefühle, noch der Erkenntniß gehabt habe, denn sonst hätte er seinen Baß nicht als eine willkührlich beigefügte Füllstimme ansehen, noch verstatten können, daß die höheren Stimmen auch durch tiefere ersetzt, ja mit ihnen vermischt werden dürften; ein Verfahren, das in dem entschiedensten Gegensatze steht mit dem vorausgesetzten Zwecke. Dazu kommt, daß beinahe um hundert Jahre früher, in den Werken Legrenzi's, Carissimi's, Rovetta's, eine Stimmenwahl, Zusammenstellung und Behandlungsweise sich darstellt, die offenbar auf eine Anschauung gegründet ist, wie sie hier bei dem späteren Meister vorausgesetzt wird; daß also jene Culturstufe des Chorgesanges lange zuvor erstiegen war, ehe sie durch das Werk betreten wurde, das angeblich zuerst auf dieselbe sich erhoben hat.

Wie in dem zuvor gedachten Jahrgange, finden sich auch in dem vorliegenden Kirchenmusiken auf alle Sonn- und Festtage des Jahres, den grünen Donnerstag und Charfreitag ausgenommen, für welche, damaliger Sitte zufolge, wohl die Passionsoratorien bestimmt waren. Jede dieser Musiken

beſteht regelmäßig aus ſechs Theilen. Ein bibliſcher Spruch beginnt; er iſt entweder dem jedesmaligen Sonntags- oder Feſt-Evangelio angehörig, oder darauf bezüglich. Ihm folgt ein paſſender Choralvers; ein ſich anſchließendes Recitativ mit einer Arie enthält Betrachtungen über den Anfangsſpruch, und geht wiederum einem zweiten Choralverſe voran. Dieſem folgt eine zweite Arie ohne Recitativ, zuweilen kürzer gehalten als die erſte, gewöhnlich aus zwei Theilen mit Wiederholung des erſten beſtehend, oft auch als Hauptarie behandelt. Den ſechsten Theil, den Beſchluß des Ganzen, bildet die Wiederholung des Anfangsſpruches. Das folgende Beiſpiel wird dieſe Anordnung deutlicher machen, und zugleich eine Probe geben von der, dem Ganzen zu Grunde liegenden Dichtung, deren Urheber nicht genannt iſt und die vielleicht von dem Tonmeiſter ſelber herrühren könnte. Die Muſik iſt für den dritten Weihnachtstag beſtimmt.

1. Anfangsſpruch.

Und das Wort ward Fleiſch und wohnete unter uns; und wir ſahen ſeine Herrlichkeit als des eingebornen Sohnes vom Vater voller Gnade und Wahrheit.

Choral.

Der Sohn des Vaters, Gott von Art,
Ein Gaſt in der Welt hie ward,
Und führt uns aus dem Jammerthal
Und macht uns Erb'n in ſeinem Saal.
Halleluja.

2. Recitativ.

O ein Geheimniß, voller Wunder!
O Wunder, die geheimnißvoll!
Das Wort ward Fleiſch! zwar alſo ſprechen wir jetzunder,
Und ſprechen das nur nach, was ſein Apoſtel ſprach.
Doch wie man eigentlich von Allem ſprechen ſoll,
Das wird unmöglich ſeyn und bleiben;
Genug, wenn wir in Chriſteneinfalt gläuben,
Daß Chriſtus, wahrer Gottesſohn,
Ein wahrer Menſch iſt worden.
Jetzt ſitzt er auf des Höchſten Thron
Und wohnt doch unter uns, dem armen Menſchen-Orden;
Ja, in uns wohnt er. O welche Herrlichkeit
Hat der, der ſprechen kann:
Mein Jeſu, du in mir und ich in dir!
Auch dies wird mir geſchehen,
Daß ich einſt, nach dieſer Zeit,
Werde deine Herrlichkeit
Ewig, ewig, ewig ſehen!

3. Arie.

Wenn es endlich möglich wäre,
Daß ich aller Menſchen Ehre,
Alles Glück und Herrlichkeit,
Kron' und Thron und Purpurkleid
Auf der Welt erlangen ſollte,
So ich das verleugnen wollte,
Was mir Jeſus hat gebracht,
Wollt' ich doch auf alles ſpeyen
Und mich ſein alleine freuen.

4. Choral.

Ubi sunt gaudia?
Nirgend mehr, denn da
Wo die Engel ſingen
Nova cantica
Und die Schellen klingen
In regis curia!
Eya, wär'n wir da!

5. Arie.

a) Freu dich ſehr o meine Seele!
b) Denn es naht die Zeit heran,
Da ich Jeſum ſchauen kann
Sichtbar und von Angeſicht!
Ach, erſcheine ſüßes Licht!
Nichts ſoll mich hieran verhindern,
Noch mein herzlich Sehnen mindern,
Daß ich da im Glauben nicht,
Bis mein Wünſchen mir geſchicht,
Stunden und Minuten zähle!
a) Freu dich ſehr o meine Seele.

6. Der Anfangsſpruch.

Als hohe Feſte, bei denen die Muſik ausgeführter iſt und kunſtreicher, ſind ausgezeichnet: der erſte Weihnachts-, Oſter-, Pfingſt- und der Neujahrstag, Epiphanias, Himmelfahrt und Michaelisfeſt. Die Muſiken an den 2ten und 3ten Feſttagen ſind gleich den ſonntäglichen behandelt, eben ſo die an dem Johannistage, Mariä Heimſuchung, Reinigung, Verkündigung; hier gehen bei dem Anfangsſpruche und den Chorälen die Inſtrumente durchhin mit den Singſtimmen; die Arien haben nur drei-, die letzte oft auch nur zweiſtimmige Begleitung. Drei Trompeten und Pauken dagegen ſind durchgängig

bei dem chormäßig behandelten Anfangsſpruche der hohen Feſte angewendet. Die Geigen gehen zumeiſt dabei mit den Singſtimmen; doch macht das Epiphanienfeſt eine Ausnahme, bei dem ſie einige ſelbſtändige Sätze haben, und mehr noch der erſte Oſter-, Pfingſt- und der Michaelistag, wo ſie durchhin weſentlich auftreten. Am Neujahrs- und Epiphanienfeſte begleiten die Trompeten und Pauken beide Choräle in der Art, daß ſie in die Schlußfälle der einzelnen Zeilen eingreifen. Am erſten Weihnachts- und am Michaelistage erſcheint dieſe Begleitung nur bei dem erſten Chorale, am Himmelfahrtstage nur bei dem zweiten; die Choräle des erſten Oſter- und Pfingſttages entbehren ihrer ganz. An den erſten Tagen der drei großen Feſte iſt die erſte Arie mit Trompeten und Pauken geſchmückt, an den übrigen hohen Feſten die zweite, beide in ihren erſten Theilen. Nur ein einzigesmal kommt ein begleitetes Recitativ vor: es geht der erſten Arie der Neujahrsmuſik voran, die nur zweiſtimmige Begleitung hat; gezogene Töne der Geigen erklingen hier zu den Worten:

„Heut, o Herr Jeſu, iſt dein Namenstag,
Und nun, ſo ſprich durch deinen Namen
Auf alles, was man Gutes wünſchen mag,
Ein wohlgefällig Amen.“

Unter den Anfangsſprüchen findet ſich kaum ein einziger, der nicht einzelne fugirte Stellen zeigte, und um ſo mehr, je weniger ſeine Worte zu Malereien Anlaß geben; denn dieſer iſt allezeit, und nicht ſelten glücklich, ja mit entſchiedener Vorliebe benutzt. Die Betonung der einzelnen Worte iſt durchhin tadellos, oft nachdrücklich; nicht allein ſind der Sprache ihre eigenthümlichen Senkungen und Hebungen des Lautes bei affektvoller Rede ſinnig abgelauſcht und durch geſchickte Wahl der begleitenden Harmonie hervorgehoben, ſondern auch wohlerfundene Tonbilder ſpiegeln den Sinn der Worte wieder, mahlen ſie auch vielleicht zu oft das Einzelne. Am wenigſten glücklich iſt der Meiſter bei ſolchen Sprüchen geweſen, aus denen kein Einzelnes hervortritt, die eine gewiſſe Stimmung der Seele kräftig, aber allgemein ausſprechen; für ſie hat er, in den Chören zumal, ſelten den Ton zu treffen gewußt, und gewöhnlich hinter allerhand Künſteleien ſich verſteckt, die an der Stelle, wo ſie ſtehen, auch nicht die mindeſte Bedeutſamkeit haben. So zeigt am Sonntage Sexageſimä der Spruch: „Ja, ſeelig ſind, die Gottes Wort hören und bewahren“, eine Art kanoniſcher Ausführung durch den Kreis der Töne (per tonos), von der wir nicht begreifen, in welcher Verbindung ſie ſtehen könne mit jener frommen Hingebung in Gottes Willen, jener heiligen Liebe zu ſeinem Worte, die aus der angeführten Rede des Heilandes zu uns ſpricht. Geben die Tertesworte aber zu Gegenſätzen Veranlaſſung, deuten ſie fremdartig erhabene Bilder an, ſo fühlt der Tonmeiſter ſich begeiſtert, reicher ſtrömt der Quell ſeiner Erfindungen, ſeine ganze Darſtellung gewinnt einen großartigen Schwung. So bei dem Anfangsſpruche für das Michaelisfeſt, wo es nach den Worten der Offenbarung heißt:

„Und alle Engel ſtunden um den Stuhl, und um die Älteſten und um die vier Thiere und fielen vor dem Stuhle auf ihr Angeſicht und beteten Gott an, und ſprachen: Amen, Amen! Lob und Ehre und Weisheit und Dank, und Preis und Kraft und Stärke ſei unſerm Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen!*)

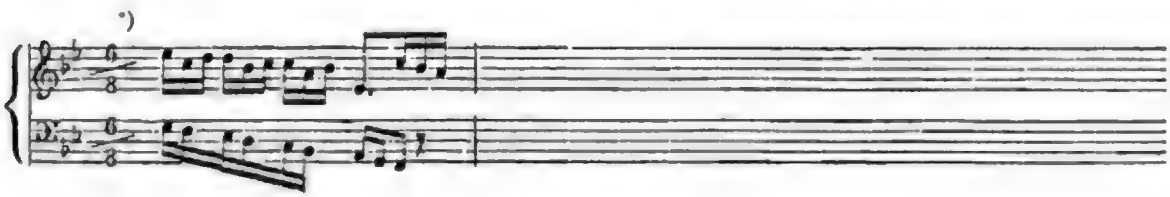
*) S. Beiſpiel 60.

Ein leiſes Vorſpiel der Geigen, abbrechend zuerſt in kürzeren, dann längeren Zwiſchenräumen, endlich zuſammenhängender dem Schluſſe entgegeneilend, die Erwartung geheimnißvoll anregend, geht einem nach Art eines Recitativs vorgetragenen, zu gezogenen Tönen der Geigen von 3 Stimmen harmoniſch angeſtimmten Eingange vorauf, der den erzählenden Theil der Tertesworte umfaßt. Der Meiſter hat vorgeſchrieben, daß der erſte Diskant und der Baß von dem vollen Chore äußerſt leiſe, der 2te Diskant von einer einzelnen Stimme laut vorgetragen werden ſolle. Mit dem Beginne des Lobgeſanges brauſen Trompeten und Pauken hinein in die mit voller Stärke vereint ertönenden Singſtimmen; rhythmiſch, mit großem Nachdrucke, werden die bedeutungsvollen Worte des Preiſes ausgeſprochen, eine Reihe Synkopen in den oberen Stimmen auf dem Worte „Ewigkeit", zu gehaltenen Baßtönen, ſcheinen die Ausſicht in unermeßliche Ferne zu eröffnen, während ſie auf- und abwärts dahin ſchweben; in einem reich figurirten, fugenartigen Satze, in deſſen Thema die erſten beiden Trompeten in ihren höchſten, hellſten Klängen zuweilen mit einſtimmen, ſchreitet das Amen einher bis zum Schluſſe, und nun wird der Choral gehört, ein Theil des „Herr Gott dich loben wir:"

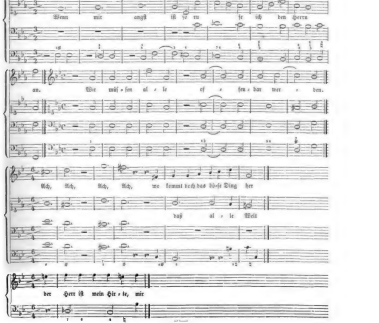
All' Engel und Himmels Heer
Und was da dienet deiner Ehr',
Auch Cherubim und Seraphim
Singen immer mit hoher Stimm:
Heilig iſt unſer Gott,
Heilig iſt unſer Gott,
Heilig iſt unſer Gott, der Herre Zebaoth!
Sein' göttlich' Macht und Herrlichkeit
Geht über Erd' und Himmel weit!

Die Arien zeigen durch das ganze Werk die damals ſchon ſtehend gewordene Form zweier Theile, deren erſter bald vollſtändig, bald von einer beſtimmten Stelle an wiederholt wird. Allein die Erfindungsgabe des Meiſters iſt zu loben, der bei einer ſo wenig allgemein zweckmäßigen, durch die öfteren Wiederholungen ermüdenden Einrichtung dennoch ſo viele Mannichfaltigkeit zu erreichen wußte, wie er ſich denn in der That bei den 144 Arien dieſes Werkes ſelten wiederholt hat. Als etwas Beſonderes iſt zu bemerken, daß er gern zuſammengeſetzte Taktarten vorſchreibt, z. B. den $^{6}/_{8}$- und $^{9}/_{4}$-Takt, deren Takttheile jedoch abermals ſo manichfaltig gliedert, daß es dem Ohre unmöglich fallen muß in der Zuſammenſetzung die das Ganze des Tonſtücks beſtimmende Regel zu vernehmen, daß vielmehr jeder Beſtandtheil derſelben dadurch wiederum ſich löſ't und einen ſelbſtändigen Takt darſtellt. Sehr merklich wird dieſes unter andern, wenn im $^{6}/_{8}$-Takte (ſ. die erſte Arie der Muſik für den Sonntag nach dem Neujahrstage) die drei erſten Achtel wieder nach Triolen gegliedert ſind, die 3 letzten aber entweder ganz ſchlicht, aber in grader Unterabtheilung nach 16theilen ꝛc. erſcheinen*): denn dadurch treten

*)



beide Hälften des Taktes in so bestimmten Gegensatz, daß sie nothwendig auseinander fallen und der $^{3}/_{4}$-Takt dadurch das bestimmende Maaß wird. Auch finden sich hin und wieder ungewöhnliche Taktbezeichnungen, als $^{5}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, nirgend aber Chöre im $^{5}/_{4}$ oder andern ungleich zusammengesetzten Taktarten, deren Anwendung in Kirchenmusiken aus Hang zum Sonderbaren unserm Meister durch Sulzer (II. 738ᵃ Anmerkung) vorgeworfen wird. Daß er manche Chöre, ohne genügende Veranlassung durch ihren Text, mit angeschlagenen Mißklängen anhebt, dürfte eher als eine Sonderbarkeit gelten*): Bei



---

*)

se ru - fe ich den Herrn

Wenn mir angst ist se ru - fe ich den Herrn

an. Wie müs - sen al - le ef - fen - bar wer - den.

Ach, Ach, Ach, Ach, wo kommt doch das bö - se Ding her

daß al - le Welt

der Herr ist mein Hir - te, mir

den Sprüchen: Wir müſſen alle offenbar werden vor dem Richterſtuhle Chriſti; ſelig ſind, die zum Abendmahl des Lammes berufen ſind; der Herr iſt mein Hirte; dies iſt der Tag, den der Herr macht ꝛc. hätten wir kaum einen Anfang mit oft greller Entzweiung der Töne erwartet. Erſcheinen aber mißtönende Zuſammenklänge den Worten: „Ach ach, wo kömmt doch das böſe Ding her, daß alle Welt ſo voll Falſchheit iſt; — wenn mir Angſt iſt, ſo rufe ich den Herren an" — eher angemeſſen, ſo bleibt doch immer die auffallende Betonung ſolcher einzelnen Worte zu tadeln die eine getrübte Stimmung anzeigen, da der Sinn des Ganzen dahin geht, daß eine ſolche durch frommes Gebet verſcheucht werde, daß alles Leid in der Nähe des Herrn ſich in Frieden auflöſe.

Was endlich die Choräle betrifft, ſo iſt Telemann zwar bei denſelben im Allgemeinen zweckmäßiger verfahren als Keiſer in ſeinen Oratorien, allein es geht aus denſelben dennoch hervor daß er die ganze Gattung ſo wenig liebte als jener, wenn er auch ſelber ein Choralbuch herausgegeben hat. Unſer Jahrgang, aus 72 einzelnen Muſiken beſtehend, deren jede zwei Choralverſe befaßt, enthält hienach deren 144, aber nur 65 verſchiedene Choralmelodieen. Die meiſte Vorliebe hat Telemann der Weiſe „O Haupt voll Blut und Wunden" geſchenkt; ſie kömmt neunmal vor, nur zweimal indeß und ohne genügende Veranlaſſung iſt ſie als eine phrygiſche behandelt (am 2ten Advent, und am Sonntage nach Neujahr), die übrigen ſieben Male immer als eine Durmelodie. Nächſt ihr erſcheinen die Melodieen der Lieder: „Vater unſer im Himmelreich, und: Jeſu meines Lebens Leben" am häufigſten, eine jede achtmal; die Weiſe des Liedes: „Es iſt gewißlich an der Zeit," fünfmal: viermal die der Lieder: „Von Gott will ich nicht laſſen; Es iſt das Heil uns kommen her; Ich ruf zu dir Herr Jeſu Chriſt; O Gott, du frommer Gott; Durch Adams Fall iſt ganz verderbt ꝛc." der drei- oder zweimal wiederholten nicht erſt zu gedenken. Es kann nicht geleugnet werden, daß unter dieſen, wie wir vorausſetzen müſſen, von Telemann vor andern geſchätzten Kirchenmelodieen ſich treffliche befinden: indeß meiſt nur ſolche, die theils gar nicht den alten kirchlichen Grundformen (den Kirchentönen) angehören, theils ſchon um die Zeit ihrer Entſtehung von ihnen abwichen und als unregelmäßige bezeichnet werden (wie die des Liedes: „Durch Adams Fall ꝛc.") theils, ihrer beſonderen Beſchaffenheit wegen eben ſo ſehr für alterthümliche als moderne Behandlung geeignet ſind, welche letzte denn überwiegend vorwaltet (wie in der Weiſe des Liedes: O Haupt voll Blut ꝛc.). Die alterthümlichſten aus dem Schatze evangeliſcher Liedweiſen ſind zwar nicht ganz beſeitigt: einen Theil aus dem „Herr Gott dich loben wir" fanden wir bei dem Michaelisfeſte bedeutſam angewendet, ein Theil der Litaney erſcheint am Sonntage Invocavit; aber an den hohen Feſten, wo ihrer viele recht eigentlich bezeichnend ſind, vermiſſen wir eben dieſe. Die herrlichen Weiſen des „Chriſt iſt erſtanden; Chriſt lag in Todesbanden; Alſo heilig iſt der Tag ꝛc." ſchmücken nicht das Oſterfeſt, bei dem nur, und allein am dritten Feſttage, die Melodie des Liedes: „Laſſet uns den Herren preiſen" erſcheint, eine Feſtweiſe des ſiebzehnten Jahrhunderts. Das Pfingſtfeſt entbehrt aller ihm eigenthümlichen Töne; nicht: Komm Gott Schöpfer, heilger Geiſt, — nicht: Komm, heilger Geiſt, Herre Gott, — Nun bitten wir den heil'gen Geiſt ꝛc. — finden wir hier; das Weihnachtsfeſt allein erfreut ſich ſeiner eigenen Klänge, vielleicht auch nur deshalb, weil ſie in fröhlicheren, bewegteren, der neuen Zeit mehr zuſagenden Weiſen ſich bewegen. Und ſind endlich außer der Melodie „O Haupt voll Blut ꝛc." auch die beiden ſchönen Weiſen: „Chriſtus der uns ſeelig macht — Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" — vorhanden, ſo kommt doch nur die letzte, und nur einmal in der Faſtenzeit vor; die

erſte in der Zeit nach Epiphanias, am Pfingſtfeſt, am 21ſten Sonntage nach Trinitatis. Sie, eben für die Leidenszeit ſo bezeichnend, iſt alſo ihrem eigenthümlichen Boden ganz entzogen. Die herrlichen Weiſen: Da Jeſus an dem Kreuze ſtund — O Lamm Gottes unſchuldig — O wir armen Sünder — erſcheinen weder an ihrer Stelle, noch ſonſt irgendwo in dem Werke. — Dürfen wir uns hienach für berechtigt halten zu behaupten, daß durch die überwiegende Ausbildung der leidenſchaftlich bewegten, geſchmückten Tonkunſt der Sinn für alterthümliche Einfalt, für kirchliches Gepräge, damals bedeutend abgenommen habe, ſo bezeugt uns auf der andern Seite die durchhin nachläſſige Behandlung der aufgenommenen Kirchenweiſen, daß auch dasjenige was man aus der Erbſchaft einer früheren frommen Zeit noch beibehalten hatte, doch als etwas für die Kunſt nur Untergeordnetes betrachtet worden ſei. Wir wollen zugeben, daß der dreiſtimmige Satz, ſofern es nicht kunſtreiche Ausführung gilt, ſondern nur einfache Behandlung, dem Choralgeſange nicht vortheilhaft ſei, denn er geſtattet kaum, das innere Leben der Melodie in ſeiner ganzen Fülle harmoniſch zu entfalten, er legt der Mittelſtimme zumal, beengende Feſſeln an, weil es ſchwer iſt, bei einfachem Fortſchreiten der Anforderung durchgängiger Vollſtändigkeit der Harmonie eben ſo zu genügen als vollkommener Sangbarkeit. Allein den Meiſter hinderte nichts, bei den Chorälen von der Beſchränkung auf drei Stimmen abzugehen, und den 4ſtimmigen Satz zu wählen, für deſſen Anforderungen hier ein jeder, nur einigermaßen geübter Schülerchor hinreichen mußte. Auch iſt nicht etwa anzunehmen, es ſei bei den Chorälen auf Einſtimmen der Gemeine gerechnet geweſen, und daher rühre deren oberflächliche Behandlung, denn dieſer Vorausſetzung widerſpricht die Tonlage der meiſten unter ihnen, die Telemann, den in ſeinem Choralbuche ausgeſprochenen Grundſätzen entgegen, bei ſolchen Umſtänden nicht gewählt haben würde.

Außer dieſen, durch den Druck öffentlich gemachten Jahrgängen liegt uns noch eine große Anzahl handſchriftlicher Sonn- und Feſttagsmuſiken vor, doch ohne alle Angabe der Zeit ihres Entſtehens. Mit wenigen Ausnahmen tragen alle dieſelbe Form. Ein kürzerer oder längerer Inſtrumentalſatz, gewöhnlich Sonata genannt, macht den Anfang; ihm folgt alsdann ein 2-, 3-, ſeltener 4ſtimmiger Geſang für Soloſtimmen, als „Concert" bezeichnet, meiſt fugirt, über ein wohlerfundenes Thema, das iſt, ein für eine ſolche Ausführung wohlgeeignetes. Denn dem Texte erſcheint es nicht immer gleich angemeſſen, ja, nicht ſelten möchte man dieſen für ein ſpäter Hinzugefügtes halten. An Sylbendehnungen, woran geſchickte Sänger ihre Kehlfertigkeit zeigen können, gebricht es ſelten dieſen Concerten. An ſie ſchließt ſich dann ein voller 4ſtimmiger Chorſatz, von allen Inſtrumenten begleitet, und ebenfalls fugirt. Fehlt der einleitende Inſtrumentalſatz, was zuweilen vorkommt, ſo erſcheint auch kein concertirender Geſang für einzelne Stimmen, und die Kirchencantate beginnt ſofort mit einem vollſtimmigen Chorſatze. Wie dieſer, ſei es allein, oder durch Sonate und Concert eingeleitet, an der Spitze zu ſtehen pflegt, wovon nur eine einzige, ſpäter zu erwähnende Ausnahme vorkommt, ſo iſt an den Schluß jederzeit ein vierſtimmiger Choralſatz geſtellt, ganz einfach, meiſt Ton gegen Ton geſetzt, rein in der Harmonie, die zuweilen auch in den Stollen der Aufgeſänge wechſelt, doch ohne rechte Liebe und warmen Antheil gearbeitet. Daß dabei das Einſtimmen der Gemeine vorausgeſetzt worden ſei, läßt ſich mindeſtens nicht allgemein behaupten, denn daſſelbe wird in vielen Fällen durch die unverhältnißmäßige Höhe der Oberſtimme ausgeſchloſſen. Gewöhnlich erſcheinen dieſe Choräle ohne aufgezeichnete Begleitſtimmen, wenn auch vielleicht die Meinung geweſen iſt, daß die in der Cantate angewendeten Inſtrumente — Geigen, Hoboen, Fagotte ꝛc. — nach ihrem Tonumfange den Singſtimmen

im Einklange oder in Octaven ſich haben anſchließen ſollen; ſelbſtändig treten ihnen nur Trompeten und Pauken hinzu. Selten durchaus; nur einen Fall dieſer Art habe ich gefunden bei der Melodie des Liedes: „Was Gott thut das iſt wohlgethan;“ und eben ſo nur einen, wo dieſe Inſtrumente allein in die Schlußnote der einzelnen Melodiezeilen feierlich hineintönen, bei einer örtlichen Singweiſe des Liedes: „Ach bleib bei uns Herr Jeſu Chriſt.“ Zumeiſt treten ſie Zeile um Zeile ein, doch nicht ſtreng regelmäßig, was ſeinen Grund darin findet, daß ihr Eintritt durch die Modulation einzelner Melodiezeilen erſchwert, oder gänzlich gehindert wird. In der Cantate für den dritten Weihnachtstag, die mit dem Spruche beginnt: „Dazu iſt erſchienen der Sohn Gottes, daß er die Werke des Teufels zerſtöre“ treten in die Schlußtöne der 3 erſten und der beiden letzten Zeilen des Schlußchorals (Jeſu meine Freude) Trompeten und Pauken ſchmetternd hinein; bei dem Schlußchorale der Pfingſtcantate „Schaffe in mir Gott ein reines Herze“ laſſen ſich dieſe Inſtrumente mit einer hohlen, den Dreiklang nicht bezeichnenden Quintenharmonie erſt auf dem vorletzten Tone der Melodie vernehmen, und führen auf ihrem letzten dann mit dem harten Dreiklange von D ein langes, bedeutungsloſes Geſchmetter aus. Zwiſchen Anfangschor und Choral in der Mitte, finden ſich in allen dieſen Cantaten zwei Arien, die erſte dem Schriftſpruche unmittelbar angeſchloſſen, die zweite durch ein ihr vorangehendes begleitetes Recitativ eingeleitet. Faſt durchgängig ſind dieſelben den tieferen Stimmen — Alt, Tenor, Baß — zugetheilt, woraus ich ſchließen möchte, daß dieſe Cantaten in die Zeit vor dem Aufenthalte Telemanns in Hamburg fallen, weil ſchon ſeit 1715 Mattheſon dort die Theilnahme der Frauen bei Aufführung von Kirchenmuſiken durchgeſetzt hatte, wozu man anderer Orten ſich noch nicht hatte entſchließen können; dort alſo unſerem Meiſter kein Hinderniß entgegengeſtanden hätte, auch für hohe Einzelſtimmen zu arbeiten. Der Sylbendehnungen ſind nicht wenige in dieſen Arien, auch haben die meiſten, zumal in den Feſtcantaten, reiche Inſtrumentalbegleitung. Sie und die Recitative bilden den betrachtenden, predigenden Theil der Cantate, und nehmen in ihr den meiſten Raum ein, ſind auch, den ſtiefmütterlich ausgeſtatteten Chorälen, und den gewandt, aber leicht und flüchtig gearbeiteten Eingangsſprüchen gegenüber, mit der meiſten Vorliebe behandelt. An Tonmalereien, wo dazu nur irgend Veranlaſſung war, hat es der Meiſter nicht fehlen laſſen. So läßt er durch raſch herabgleitende und ſtürmende Zweiunddreißigſtheil-Läufe in allen Stimmen den Spruch begleiten „wie der Blitz ausgeht vom Aufgange bis zum Niedergange, alſo wird auch ſeyn die Zukunft des Menſchenſohnes.“ Schon das ermüdende Einerlei der dichteriſchen Anlage aller dieſer Cantaten hätte der Abwechslung wegen auf dergleichen Spielereien führen gemußt, wenn ſie nicht ohnedies in der Neigung Telemanns gelegen hätten. Denn nur eine einzige unter dieſen Muſiken habe ich gefunden, die in der Form von den übrigen weſentlich abweicht. Sie iſt für den 3ten Sonntag nach Trinitatis beſtimmt, und beginnt mit einer Arie, worin der geängſtete Sünder das drückende Gefühl der ihn peinigenden Laſt ausſpricht, dann in kurzen, liedhaften, durch Recitativ eingeleiteten Sätzen als verirrtes Schäflein zu dem Heilande, dem guten Hirten, ſich wendet. Nun erſt ertönen Concert- und Chorſatz, die ſonſt die übrigen Cantaten beginnen, zu den Worten von Hiskias' Lobgeſange: „Siehe um Troſt war mir ſehr bange, du aber haſt dich meiner Seelen herzlich angenommen, daß ſie nicht verderbe, denn du wirfeſt alle meine Sünden hinter dich zurück“. Dieſen Schriftworten folgt der Aufgeſang eines Chorals: „Jeſu, du haſt weggenommen meine Sünden durch dein Blut“, aber auch nur dieſer; der getröſtete Sünder, den Geſang unterbrechend, ruft aus in einem begleiteten Recitative, dem eine

Arie ſich anſchließt: „Ja ja, du nimmſt die Sünder an, die ſich zu dir bekehren", und das Ganze ſchließt mit den letzten beiden Strophen eines Paul Gerhardſchen Liedes: „Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden, ich bin dein, du biſt mein, Niemand kann uns ſcheiden", angedeutet ſchon durch die Worte des zweiten Theiles der vorangehenden Arie: „In ſeinen Wunden hab' ich gefunden den Brunn der Freuden ꝛc."

Auf Telemanns Verhältniß zum Choral kommen wir zurück, wenn wir ſpäterhin die aus dieſer Zeit ſtammenden Choralbücher näher betrachten; auch ſeine Oratorien ſchon werden uns Gelegenheit geben, ihn auf dieſem Gebiete fortwährend zu beobachten. Unter dieſen iſt das früheſte, das mir zu eigener Anſchauung gelangte, ſeine Paſſionsmuſik nach Brockes aus dem Jahre 1718. Wir wiſſen aus dem Vorigen, daß dieſe Muſik zuerſt zu Frankfurt am Main, wo Telemann damals verweilte, außerhalb des Gottesdienſtes an mehreren Wochentagen mit vieler Feierlichkeit und unter großem Andrange von Zuhörern in der Kirche aufgeführt wurde, und daß nach Telemanns eigner Verſicherung ſie „in vielen Städten Deutſchlands die Chöre und Klingſäle erſchallen gemacht". Er ſelbſt legte auf dieſelbe einen hohen Werth, eben wie auf das Werk des Dichters, dem er ſich angeſchloſſen hatte, und es iſt daher vorauszuſetzen, daß er beſondern Fleiß auf dieſe Arbeit verwendet haben werde. Um ſo mehr befremdend muß es alſo ſeyn, daß in der Partitur, wie ſie mir vorliegt und deren Ächtheit kaum zu bezweifeln iſt, da ſie aus der Sammlung Pölchau's, eines Hamburgers, herrührt, der davon genau unterrichtet ſeyn konnte, ganz augenſcheinlich nicht alles Telemann angehört. Ein großer Theil der Chöre iſt aus Keiſers Paſſion, ein einzelner (Greift zu, ſchlagt todt) aus der Händelſchen entlehnt, aus jener auch ein Choral (O Menſchenkind, nur deine Sünd); ſehr bedeutend iſt daneben die Anzahl der Arien und Recitative, die von beiden Meiſtern hier aufgenommen ſind. Und dieſes ſind nicht etwa nur kürzere, der Ausfüllung dienende Geſänge, ſondern eben die trefflichſten aus den gleichartigen Werken beider; ja, es trifft ſich, daß ihr Nachfolger von Zuſammengehörendem einen Theil von dem Einen, das Übrige von dem Andern entlehnt hat; ſo das Duett zwiſchen Maria und dem Erlöſer von Händel, das vorangehende Recitativ von Keiſer. Es iſt ganz unglaublich, daß Telemann dieſe Stücke für ſeine eigene Arbeit habe ausgeben wollen; denn einmal hatte er, der Erfindungsreiche, nicht nöthig von Anderen zu borgen, ſodann wäre es auch, bei der damaligen großen Verbreitung der Werke ſeiner beiden Genoſſen ganz unmöglich geweſen, irgend Jemand darüber zu täuſchen, ganz zu geſchweigen der Ehrenhaftigkeit des Meiſters, die etwas Unwürdiges dieſer Art nicht zugelaſſen hätte. Es bleibt alſo nur die Vorausſetzung übrig, er habe aus der Arbeit ſeines Dichters die Aufgaben ſich ausgeleſen, die ſeiner Eigenthümlichkeit am meiſten zuſagten, ſeinen Vorgängern aber dadurch eine Huldigung, offen und ungeſcheuet, erweiſen wollen, daß er das Trefflichſte was ſie nach ſeiner Überzeugung geleiſtet, daneben ſtellte, ſich mit ihnen zu einem Geſammtwerke vereinigte, worin Jeder ſein Beſtes darbringe. Er ſelber ſchweigt darüber, wo er in ſeiner, an Mattheſon für deſſen Ehrenpforte eingeſendeten Lebensbeſchreibung dieſes Werkes gedenkt, es mag alſo zweifelhaft bleiben, wie es ſich damit verhalte; bis ein Anderer eine beſſere Aufklärung giebt über den eigentlichen Zuſammenhang, ſcheint mir die vorſtehende die für den Meiſter ehrenvollſte zu ſeyn.

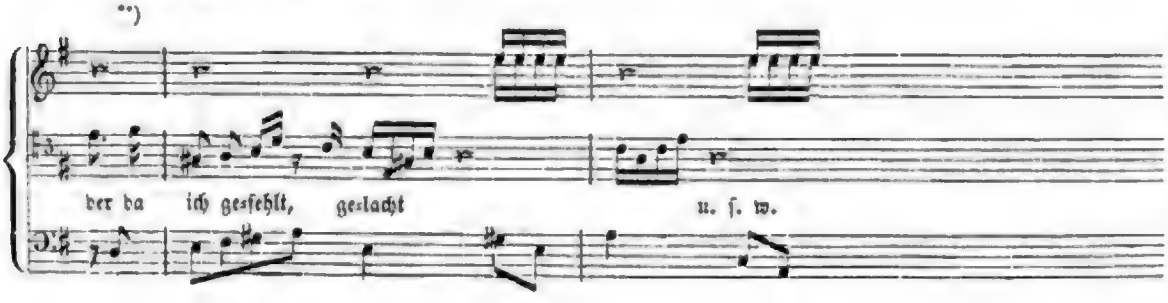
Was nun in dem Werke, wie es vorliegt, Telemann unzweifelhaft angehört, iſt der größeſte Theil der „soliloquia", diejenigen vornehmlich, in denen er heftige, leidenſchaftliche, bittere Gefühle darſtellen konnte; das Leiden des Herrn auf dem Ölberge (wobei nur eine Strophe des demſelben in

den Mund gelegten Liedes von Keiſer entlehnt iſt); Petrus' Verleugnung, Selbſtanklage, Buße; Judas' Verzweiflung und Wüthen gegen ſich ſelbſt; die Zornesreden des Petrus und der Tochter Zion. Dabei iſt denn die Gelegenheit zu muſikaliſcher Malerei nirgend verſäumt; wir hören das „Heulen und Winſeln" des „wilden Sündenknechts" Petrus*), das „Lachen des Fürſten der dunkeln Nacht" über Petrus' Fall**), das „knirſchende Geräuſch" der Dornen die des Erlöſers Stirne umkränzen, das Schlagen des Hirten, das Zerſtreutwerden der Heerde. Eben in dieſem geſteigerten Ausdrucke der Leidenſchaft, in dergleichen Malereien, hat Telemann offenbar es ſeinen Vorgängern zuvorthun wollen, und hätte man ihm vorgeworfen, ſeine Muſik ſei dadurch ganz theatraliſch geworden und deshalb der Kirche mißziemend, ſo würde er das erſte zugegeben, das zweite geleugnet haben, weil eben in dem Theatraliſchen der größeſte Vorzug ſeines Werkes beſtehe, daſſelbe alſo, je vorzüglicher, auch um ſo mehr für die Kirche geeignet ſei, in der ja das Beſte vor Allem ſeine Heimath finden müſſe; wie es denn Mattheſon einige Jahre ſpäter mit Keckheit ausgeſprochen hat. Schon durch die Inſtrumentaleinleitung zu ſeinem Werke hat Telemann deutlich zu erkennen gegeben, daß er nach äußerſter Höhe leidenſchaftlichen Ausdruckes ſtrebe und hierin Größeres zu leiſten gedenke als ſeine Vorgänger. Dieſe hatten auf die Einleitung keinen beſonderen Werth gelegt. Keiſer hat überall keine gegeben, er beginnt unmittelbar mit dem Vorſpiele des erſten Chores; Händel ſtellt eine, mit dem Werke nicht weiter in innerem Zuſammenhange ſtehende, muntere 4ſtimmige Fuge aus B dur voran, die ſich auch in ſeinen Klavierfugen findet, und die nach Belieben ganz weggelaſſen werden kann; erſt durch wenige ihr angeſchloſſene Takte bildet er den Übergang zu dem Eingangschore. Mattheſon endlich hat ein kurzes, freies Vorſpiel, ohne alle Bedeutung. Telemann läßt in lang gezogenen Tönen der Geigen und der ihnen nachtretenden Hoboen uns ſogleich leiſe Klagelaute vernehmen, die in jenen Blasinſtrumenten ſodann beſtimmtere Geſtalt und melodiſche Bedeutung gewinnen, immer mächtiger, herber hervordringen, bis zum Ende hin ſich ſteigern, und denen die Geigeninſtrumente, bald zart hineinklingend, bald mächtig dazwiſchen brauſend, mannichfache Abſtufung von Licht und Schatten hinzubringen, bis endlich, nachdem dieſe Klänge feierlich verhallt ſind, der durch ſie auf das Beſtimmteſte eingeleitete Anfangschor eintritt. Im Gegenſatze zu dieſen mit Vorliebe behandelten Theilen des Werkes ſind die Choräle auffallend vernachläſſigt, wenn auch nicht mit der Unziemlichkeit behandelt, die wir bei Mattheſon zu rügen fanden. Einer derſelben, wie wir ſchon zuvor bemerkt, iſt von Keiſer entlehnt, die übrigen ſind flüchtig hingeworfen; nur auf den Choral: „Ach Gott und Herr", der nach Petrus' Buße ertönt, iſt durch die ſelbſtändige, aber einfache Begleitung zweier Hörner etwas mehr Nachdruck gelegt.

---

*) S. Beiſpiel 61.

**)



Als Dichter und Tonſetzer bei einem erheblichen Werke gleicher Art zeigt ſich uns Telemann in ſeinem „Seeligen Erwägen", einem Paſſionsoratorium, deſſen Entſtehung innerhalb der Jahre 1721 und 1740 fällt. Denn der Meiſter nennt es in ſeinen für Mattheſons Ehrenpforte um 1740 niedergeſchriebenen Nachrichten über ſeine Lebensumſtände als ein bereits vorhandenes Werk und bemerkt dabei, er habe es ſeit ſeiner Ankunft in Hamburg (1721) vollendet, und auch die Worte ſeien aus ſeiner Feder gefloſſen. Das Ganze beſteht aus neun Betrachtungen, die nach ihrem Inhalte überſchrieben ſind: Vom Abendmahle; Petri Vermeſſenheit; der betende und blutſchwitzende Jeſus; der verklagte und verſpeyte Jeſus; Petri Buße; der blutige Jeſus; der gekreuzigte Jeſus; der ſterbende Jeſus; der ins Grab gelegte Jeſus. Nun war es, wie wir geſehen haben, in jener Zeit zwar Sitte, mehre Abſchnitte eines größeren Ganzen an einer Reihe verſchiedener Sonntage der Faſtenzeit einzeln aufzuführen, das vorliegende Werk indeß ſcheint zu vereinzelten Aufführungen ſolcher Art nicht beſtimmt geweſen zu ſeyn. Denn nicht allein wird es, gleich einem nothwendig zuſammengehörenden Ganzen, durch eine Eingangsmuſik eingeleitet, auch einzelne Theile werden, ihrer ſonſt im Allgemeinen übereinſtimmenden Einrichtung ungeachtet, vor den übrigen beſonders ausgezeichnet, und dieſe Auszeichnung verlöre ihre ganze Bedeutung, dächten wir uns das Werk nicht als ein in ſteter unmittelbarer Folge Vernommenes. So führt uns die erſte Betrachtung die Einſetzung des Abendmahles entgegen, des tiefſten Geheimniſſes chriſtlicher Lehre und Gottesdienſtes, die vorletzte den erlöſenden Tod des Herrn. Beide Betrachtungen ſind in dem ganzen, durchhin auf Einzelgeſang geſtellten Werke, deſſen einzelne Abſchnitte ſonſt nur durch einen vierſtimmigen Choral beſchloſſen werden, die einzigen, die zwei Choralverſe enthalten. Die erſte Strophe des Liedes: „Schmücke dich o liebe Seele" dient dem hehren Geheimniſſe, das die erſte Betrachtung verkünden ſoll, als Einleitung; der Vers: „Dein Blut, der edle Saft ꝛc." preiſt nach den Worten der Einſetzung des Kelches die erlöſende Kraft des Blutes Chriſti. In der vorletzten Betrachtung ſtimmt die chriſtliche Gemeine klagend um den eben am Kreuze hingeſchiedenen Erlöſer die zweite Strophe des Riſt'ſchen Liedes an: „O Traurigkeit, o Herzeleid" und ſchließt dieſen Abſchnitt dann mit der erſten jenes andern: „Nun giebt mein Jeſus gute Nacht." Beide Momente, die Aufrichtung, die Beſiegelung des neuen Bundes ſollten offenbar als die bedeutſamſten der heiligen Begebenheit hervorgehoben werden, ſo aber und durch ſolche Mittel konnten ſie nur bei Anhörung aller vereinten Abſchnitte des geſammten Werkes hervortreten. Alle Betrachtungen, die fünfte, ſechſte, neunte ausgenommen, führen uns den Herrn redend vor, ſei es allein oder mit ſeinen Jüngern und Richtern; im Selbſtgeſpräche, in Unterredung, tritt ein Augenblick der heiligen Geſchichte vor uns hin, und an dieſen ſodann wird eine Erwägung geknüpft durch eine allegoriſche Perſon, bald die Andacht, bald den Glauben oder Zion. Die fünfte Betrachtung zeigt uns den büßenden Petrus allein, und der Glaube reiht Troſtesworte an ſeine Buße; die ſechſte und neunte gehören der Andacht ausſchließend, ſind alſo rein erwägend, nicht in engerem Sinne darſtellend. Vielleicht hat der Meiſter deshalb eben dieſe beiden ſeiner Betrachtungen durch beſonderen Gebrauch der begleitenden Inſtrumente ausgezeichnet, um ſeine Zuhörer für den Mangel pathetiſchen Ausdrucks ſchadlos zu halten, den ihre Anlage herbeiführte.

Wie es zuvor geſchehen, geben wir auch diesmal eine Probe der Dichtung, und um ſo lieber, weil Dichter und Tonkünſtler hier in einer Perſon zuſammentreffen. Wir wählen die 3te und 9te

Betrachtung, bei denen wir in der Folge länger verweilen werden, als zu einer ſolchen Mittheilung vorzüglich geeignet.

III. Der betende und blutſchwitzende Jeſus.

Jeſus.

Arioso.

Vater — die Kräfte wollen mir gebrechen,
— Vater kanns nicht möglich ſeyn,
Daß der Kelch — kaum weiß ich mehr zu ſprechen —
Daß der Kelch vorübergehe —
Der Odem fällt mir ſchwer —
Doch mein Wille ſchränkt ſich ein,
Nur der deinige — ich kann nicht mehr —
Nur der deinige geſchehe.

Die Andacht.

Begleitetes Recitativ.

O Anblick, welcher mir das Herze nimmt!
Ach was für jammernde Gebehrden!
Mein Jeſus liegt hier auf der Erden
Als wie ein Wurm gekrümmt. Er zittert, zagt und ächzet,
Die matte Zunge lechzet,
Sein heilig Herz ſieht man mit ſtarken Schlägen klopfen,
Der Todesſchweiß verwandelt ſich in blut'ge Tropfen,
Und dieſes purpurfarb'ne Naß
Fällt haufenweis in's Gras.

Arie.

1) Ihr blut'gen Schweißrubinen,
Ihr ſollet mir zum Mahlſchatz dienen,
Den Jeſus mir als Bräut'gam giebt.
2) Was aber geb' ich ihm dagegen?
Ach, meiner Thränen Perlenregen!
Zum Zeichen, daß mein Herz ihn liebt. d. C.

Choral.

Tritt her und ſchau mit Fleiße,
Sein Leib iſt ganz mit Schweiße
Des Blutes überfüllt!

Aus ſeinem edlen Herzen
Vor unerſchöpften Schmerzen
Ein Seufzer nach dem andern quillt.

IX. Der ins Grab gelegte Jeſus.

Die Andacht.

Arie.

1) Jeſus ſpannt die Gnadenflügel
Nach den Sündern ſterbend aus.
2) Sie, wie auf Elias' Wagen
In das güldne Sternenhaus
Auf denſelbigen zu tragen. d. C.

Recitativ.

Nun endlich hat mein Jeſus überwunden,
Jetzt wird das Oſterlamm vom Kreuzesſtamm entbunden
Und in ein Grab zur Ruh gebracht,
Von ſeinen vielen Laſten auszuraſten.

Begleitetes Recitativ.

Mein Jeſu, gute Nacht!
Schlaf wohl von allem ausgeſtandnen Jammer!
Mein Herz ſei dir zur Ruhekammer
Fortan vermacht; darin will ich dich legen,
Und deinen Tod bis an den Tod erwägen.

Choral.

Erſcheine mir zum Schilde,
Zu Troſt in meinem Tod!
Und laß mich ſehn dein Bilde
In deiner Kreuzesnoth!
Da will ich nach dir blicken,
Da will ich glaubensvoll
Dich feſt an mein Herz drücken!
Wer ſo ſtirbt, der ſtirbt wohl!

Als darſtellende Perſonen führt uns Telemann, außer dem Erlöſer, nur Petrus noch vor und Caiphas. War in Keiſers Behandlung von des Rath Brockes Paſſionsoratorium das Beſtreben noch ſichtbar, den Erlöſer vor den übrigen Mithandelnden auszuzeichnen, mindeſtens dadurch, daß die gewöhnlichen Opernformen bei den ihm in den Mund gelegten Geſängen nicht angewendet wurden, ſo hat dieſe Rückſicht hier aufgehört; daß es mit Vorbedacht geſchehen ſei, dürfen wir um ſo weniger bezweifeln, weil Tonkünſtler und Dichter hier eine Perſon ſind, jede Form alſo, wo ſie erſcheint, nicht eine vorgeſchriebene iſt, ſondern mit Überzeugung gewählte. Innig und rührend erſcheint in Telemanns Tönen das von ihm in Verſe gebrachte Gebet des Herrn auf dem Ölberge*). In ſanften, wohllautenden Bindungen ſchmiegen die Singſtimme, der Baß, ein Hoboe und die erſte Geige ſich an einander; aber läßt er dieſes Gebet nun recitativiſch unterbrechen durch jene mitgetheilten Worte, in denen der Erlöſer ſeine leibliche Schwäche eingeſteht und beklagt, ja, läßt er den Geſang ſelbſt ſeufzerhaft zerſtückt enden, ſo erſcheint der Heiland der Welt vor unſeren Augen gleich einem Schauſpieler, der den Zuſchauer aufmerkſam macht auf ſich und ſeine Gebehrden; die heilige Begebenheit wird herabgezogen zu einer bloßen, als ſolche nicht einmal würdigen Opernſcene, und doch glaubt der Meiſter eben dadurch ſeiner Darſtellung größere Kraft zu verleihen und Wirkung. Dem Caiphas gegenüber hören wir Chriſti Worte dahin reimend ausgedehnt:

„Wenn die Gerichtspoſaune ſchallt
Und wenn der letzte Donner knallt,
Sollt ihr den Sohn des Menſchen ſehen.
Ihr werdet, wenn der Bau der Welt
Mit ſeiner Pracht in Nichts zerfällt,
Vor meinem Richtſtuhl müſſen ſtehen.“

Je drei und drei Zeilen bilden hier die zwei Theile einer langen Arie von lebhaft maleriſchem Ausdrucke. Durch ein Waldhorn wird die Gerichtspoſaune vertreten, das Schwanken, Zerreißen, Zertrümmern alles Geſchaffenen wird in ausführlichen Bildern, nicht einzelnen, kräftigen, nachdrücklichen Zügen dargeſtellt; die prophetiſch-ernſte, kurze Antwort des Herrn iſt zu einer theatraliſch-prahlhaften Drohung geworden; ſo ſoll ſie dem Zuhörer eindringlicher werden. In der ſiebenten Betrachtung iſt dem Erlöſer auf ſeinem Kreuzeswege folgende Arie in den Mund gelegt:

„Ich will kämpfen, ich will ſtreiten,
Bis die Hölle wird beſiegt.
Werd' ich gleich den Kampfplatz färben,
Muß doch auch der Drache ſterben
Wenn der Löw' erblaſſet liegt.“

Sie trägt das Gepräge kühnen und feurigen Muthes; aber mögen wir den, welcher der Welt Sünde getragen, uns darſtellen ſehen in Tönen, wie ſie irgend einem heidniſchen Helden auf der Bühne eben ſo wohl geziemt hätten, wenn er prunkend in den Kampf zieht? werden wir nicht tief verletzt, ihn,

*) S. Beiſpiel 62.

von dem der Prophet ſagt: „daß er ſeinen Mund nicht aufgethan, da er geſtraft und gemartert worden, gleich einem Lamme, das zur Schlachtbank geführt wird", in allerhand Gurgeleien von zwei bis ſechs Takten Dauer ſich Muth einreden, ſich ſteigern zu hören? Wohlbegleitet freilich und ausdrucksvoll iſt Chriſti Geſang vom Kreuze herab:

„Es iſt vollbracht!*)
Nun nahen ſich die rauhen Todesſtunden,
Doch Satanas iſt völlig überwunden!
Mein Vater, nimm zu dir die Seele,
Die ich in deine Hand befehle!
Zu guter Nacht! es iſt vollbracht!

Zwei gedämpfte Hörner, zwei Schallmeien, ein Fagott nebſt den vier gedämpften Saiteninſtrumenten geben der Begleitung eine ſanft düſtere Farbe; der Geſang iſt einfach und edel, die Betonung untadelig, ja vortrefflich; aber wir fühlen, der Meiſter habe mehr die letzten Kämpfe, die Todesſeufzer des Dahinſcheidenden uns darſtellen wollen in dem ausgeführteſten Bilde, als die Größe, das Gewicht ſeines Opfers uns empfinden laſſen. So erſcheinen uns in dem geringen Umfange von nur 26 Takten fünf Haltpunkte, wo der Geſang, das Inſtrumentenſpiel, auf mißklingenden Accorden ruht: denen der kleinen Septime (bald mit der großen, bald der kleinen Terz), denen der Quinte und Sexte; das ſchwere, unterbrochene Aufathmen der beklemmten Bruſt ſollen ſie uns malen. Zuletzt erhebt ſich der Geſang von dem Grundtone der Haupttonart (F dur) ſynkoptiſch durch eine große, eine kleine und wiederum eine große Terz, hin zu deren Leittone (E), auf ihm ruhend, gegen den Baß (B) den Tritonus bildend in dem Akkorde der Sekunde; nach einigem Verweilen ſchließt er dann zwar, von der Oberquarte B ſtufenweiſe herabgehend in den Grundton, dieſem aber baut der Baß die verminderte Quinte unter, und erſt die Inſtrumente, vor denen allen die Hörner hervortönen, bilden einen völlig beruhigenden Schluß. Die Klage der Kirche, die in einem vierſtimmigen Chorale dieſem, in ſeines Urhebers Sinne allerdings wohl ausgeführten Bilde ſich anreiht, vermag kaum jene heilige Bedeutſamkeit ihm zu geben, die es ſeiner Beſtimmung zufolge haben ſollte, eben weil wir nur einen Trauergeſang vernehmen, der auch wohl das Andenken jedes anderen theuren Abgeſchiedenen feiern könnte, nicht ein frommes Gebet oder beruhigend-erhebenden Preis deſſen, der für uns gehorſam war bis zum Tode. Und ſo müſſen wir denn geſtehen: eben indem der Tonkünſtler das Bild des Erlöſers mit recht lebendigen Farben uns hinſtellen wollte, hat es ſich ihm gänzlich entzogen und höchſtens dämmert es in den ſchlicht und würdig behandelten Einſetzungsworten der erſten Betrachtung.

Caiphas, auf ſeinem Richterſtuhle ſich brüſtend, ruft aus in einer langen Arie von zwei Theilen, zu einer Begleitung, die das Hauptmotiv des Geſanges rauſchend durchführt:

Recht und Gerechtigkeit zu hegen,
Hat uns des Höchſten Mund beſtellt.
Wir ſind die Götter dieſer Welt,
Und unſer Spruch iſt nicht zu widerlegen.

In ſeinem eitlen Hochmuthe ſoll er einen Gegenſatz bilden zu dem Erlöſer, der ihn darauf in der zuvor angeführten Art bedräut. Wie wenig der Meiſter vermocht hat, dieſem allerdings gelungenen Bilde der Aufgeblaſenheit eine edle Geſtalt gegenüberzuſtellen, haben wir bereits gerügt; je deutlicher nun die Abſicht ſeiner Darſtellung hervortritt, um ſo verletzender iſt das Verfehlen derſelben. Was endlich Petrus betrifft, ſo iſt in deſſen Geſängen das Vorbild des Rathes Brockes und Keiſers nicht zu verkennen, ja die Farbe iſt vielleicht noch greller aufgetragen, wo der Apoſtel gegen den Herrn folgendergeſtalt ſich vermißt:

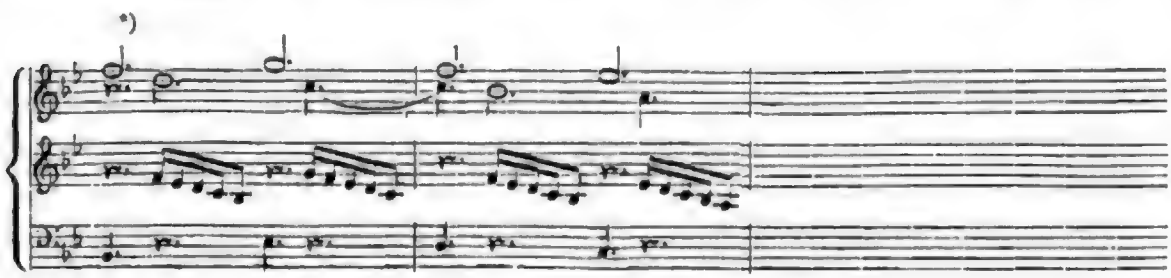
„Foltern, Pech-vermiſchte Flammen,
Schwefel, Schwert, Strang, ſiedend Erz
Ändern nicht mein treues Herz.
Bratet mich auf heißen Pfählen,
Sinnt auf neue Art zu quälen,
Preßt das Mark in mir zuſammen,
Ich verlache ſolchen Schmerz.“

Dieſe Worte werden dadurch zu einer völlig widerlichen Prahlerei, daß, nachdem beide Theile der Arie vorüber ſind und der Erlöſer nach dem Schluſſe des zweiten zu Petrus alſo geredet hat, den Geſang unterbrechend:

Es wird der Hahn in dieſer Nacht kaum krähen,
So werd' ich dreimal mich von dir verleugnet ſehen,

der eifrige Jünger abermals Pech, Schwefel, Strang ꝛc. auf ſein Haupt herabruft, zu neuer Vermeſſenheit, nicht zu ſtillem Nachdenken durch des Herrn prophetiſche Rede aufgefordert. Die bewegten Triolen des $^{12}/_{8}$-Taktes dieſer Arie, ſpäter in abwärts gehende Sechzehntheilläufe gegliedert, welche an einzelnen Stellen in Bindungen der Singſtimme und der Blasinſtrumente (zweier Hoboen) auf den ſchlechten Takttheilen hineinrauſchen und reißen, bezeichnen treffend, und keineswegs gleich den Worten auf übertriebene Weiſe, das leidenſchaftliche Aufbrauſen des vorſchnellen Jüngers*); weil es aber ſo

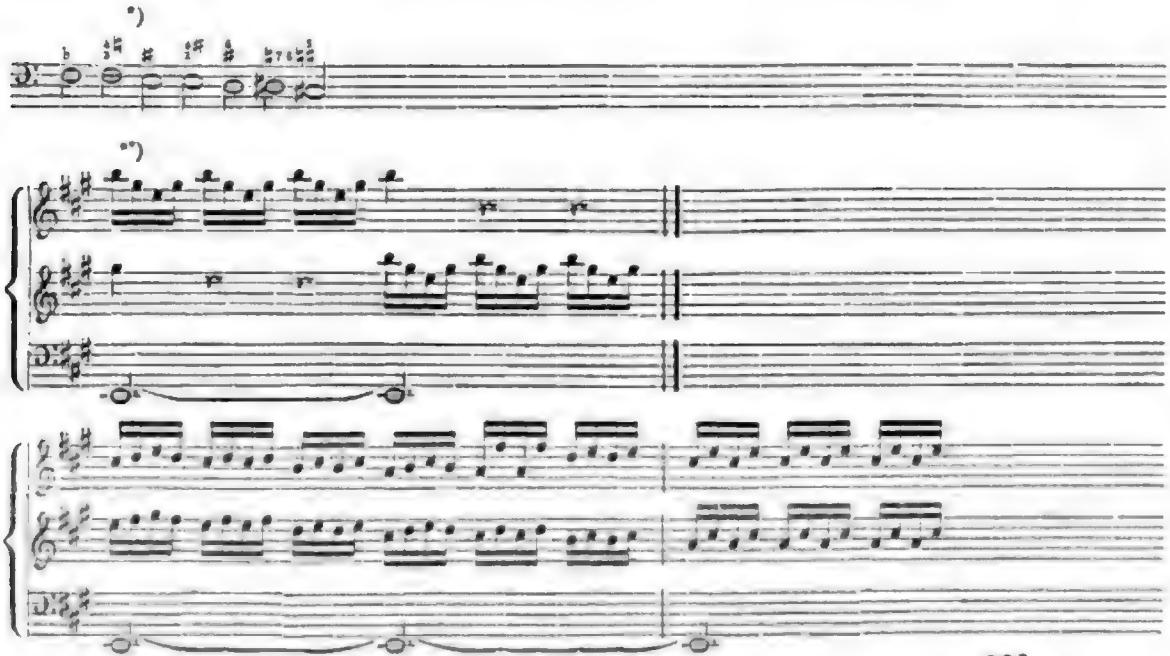
*)



unaufhaltſam, ſo ohne Ende fortſchäumt, in ſich ſelber wiederum neue Nahrung findend und ſich ſteigernd, nimmt es doch endlich ebenfalls das Gepräge der Dichtung an.

Nahmen wir in unſeres Meiſters Darſtellung der handelnden Perſonen bereits ſeinen großen Hang wahr zu muſikaliſcher Malerei, ſo tritt dieſer noch lebhafter hervor in den Geſängen der allegoriſchen, mitempfindenden, betrachtenden Perſonen. In Sechzehntheilen zittert die Begleitung hin zu den Worten der Andacht, die den Erlöſer zagen ſieht und ächzen. Einem punktirten Achtel folgt (wie zuvor denſelben Ton feſthaltend) eine 32theils-Triole, wo ſie ſein Herz krampfhaft pochen hört gegen ſeine Bruſt; die Harmonie weicht dabei raſch aus F moll durch eine trügende, auf C moll deutende Wendung nach E dur, dann, mit gleicher Täuſchung, auf A und E moll hinweiſend, nach Cis moll*). Endlich iſt in A dur geſchloſſen, und die nun folgende Arie aus dieſer Tonart zeigt uns den blutigen Schweiß des Erlöſers in den bald wetteifernden, bald ſich vereinenden Tönen zweier concertirenden Geigen nun als klingende Tropfen, nun als ſanft herabrauſchenden Regen**); in ähnlichen Wendungen, nur in den verwandten weichen Tonarten Cis und Fis moll, läßt der zweite Theil die Thränen der Andacht als herabrollende Perlen erſcheinen. — Nicht ohne Anmuth iſt die Tonmalerei im Beginne der neunten Betrachtung, wo die Andacht in einer Tenorarie von dem ſterbenden Erlöſer tröſtend preiſet, daß er die Flügel ſeiner Gnade ausſpanne und die Sünder in das Himmelreich auf ihnen emportrage. Eine Flöte und ein Hoboe treten einander nach, bald in getragenen, aushallenden, bald ſchmeichelnd bewegten Tönen; nun ſchwebt der ſchärfere, nun der weichere, flüſternde Ton über dem andern; Emporſteigen, Schweben wird glücklich ausgedrückt in dieſem anmuthigen Wetteifer, dem auch die Singſtimme ſich anſchließt, einem jener Blaßinſtrumente geſellt oder auch von beiden in enger Nachahmung umkränzt. Dazu führen die Geigen hin und wieder eine Tonfigur aus, ähnlich der ſo maleriſchen, mit welcher Händel in ſeinem Meſſias die Schaaren der Engel vor unſer Auge hinzau-

*)



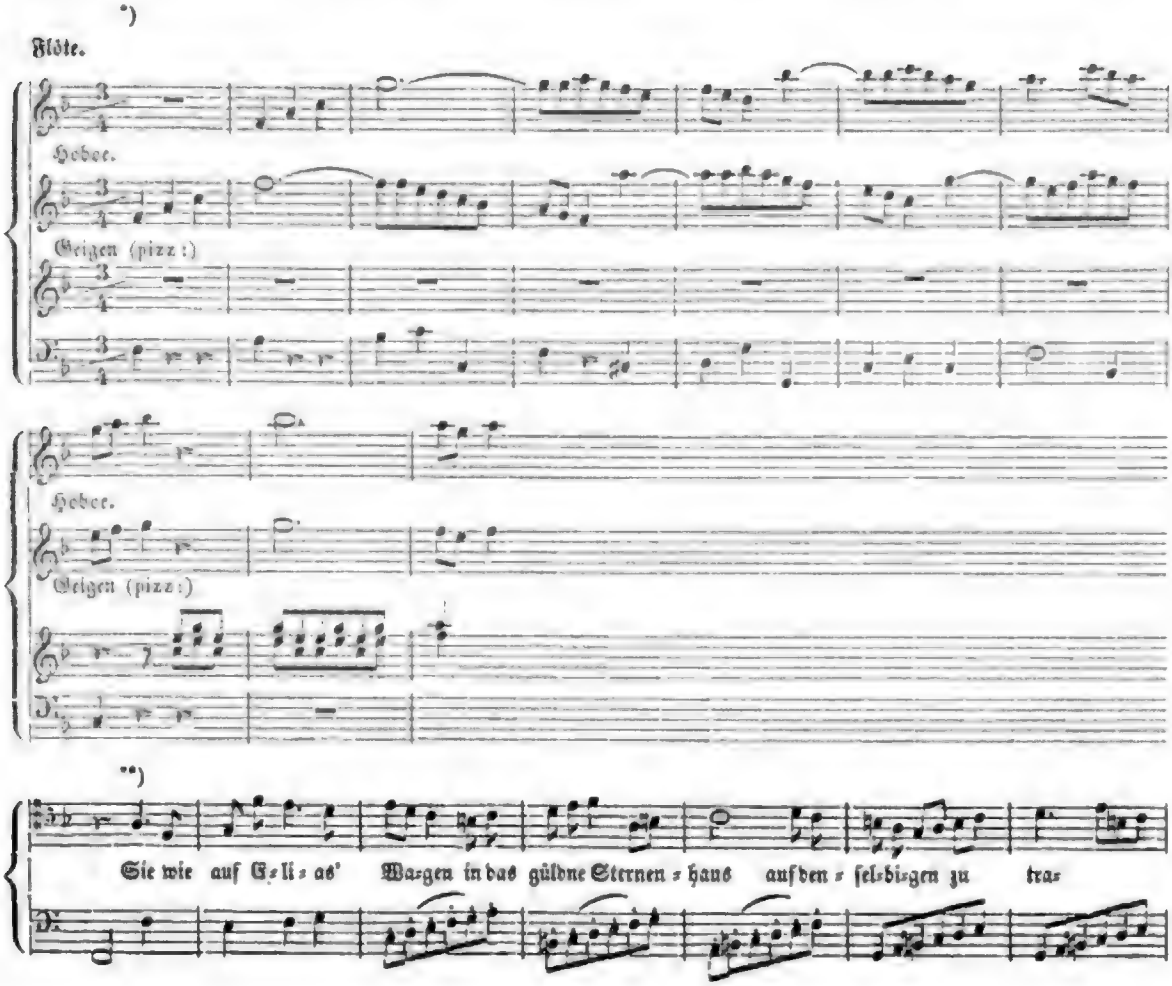
**)

bert, wie ſie herbeieilen den Lobgeſang anzuſtimmen bei der Wiege des neugebornen Erlöſers; nur wird dieſe Figur hier mit gekneipten Saiten ausgeführt, deren verhallender, unterdrückter Ton gegen die klaren, die weichen Klänge beider Blasinſtrumente den lieblichſten Gegenſatz bildet und auf eigenthümliche Weiſe, dem Laute geſchlagener Schwingen anklingend, deren Bild uns hervorruft*). Der Einheit des Bildes freilich ſcheint der zweite Theil wiederum Eintrag zu thun; das Emporſteigen des Sünders auf den Fittigen der Gnade wird auch der Auffahrt des Elias verglichen; hier ſchließt die Flöte der Singſtimme in der höheren Oktave ſich an, während alle Geigeninſtrumente, nun mit dem Bogen behandelt, im Einklange und in Oktaven durch jeden Takt ſtufenweiſe in Achteln leiſe hinaufrauſchen**). Ein Aufſchwung anderer Art wird gemalt, nicht der leichte, anmuthige des Engels, ſondern der majeſtätiſche des Propheten, der auf dem feurigen Wagen mit ſchnaubenden Roſſen im Wetter gen Himmel fuhr; aber auch dieſer mit Glück, ohne Übertreibung, ja, endlich ſelbſt mit wirkſamem Gegenſatze zu dem erſten Theile.

Wodurch nun malt die Tonkunſt? werden wir zu fragen hier veranlaßt. Nicht ſo, daß ſie beſtrebt wäre, durch ihre Töne nur ähnliche Empfindungen in uns zu erzeugen, als die Wahrneh-

---

*)



**)

mungen des Auges in uns erregen. Denn die Empfindung, es ſei des Behagens oder Unbehagens, des Begehrens oder Verabſcheuens, der Sicherheit oder Furcht, oder wie, von dem Allgemeineren beginnend, wir ſie immer mehr in das Beſondere hineinbilden mögen, iſt, der Anſchauung gegenüber, allezeit ein Unbeſtimmtes, in völliger Beſonderheit eben nur im Vereine mit jener zu Erfaſſendes. Trennen wir beide und unternehmen, ſelbſt mit Erfolg, auf ganz verſchiedenem Wege dieſelbe Empfindung wiederum hervorzurufen, unter durchaus abweichenden Bedingungen, vermöge völlig neuer Kräfte, durch Wahrnehmungen eines ganz anderen Sinnes ſie abermals zu erzeugen: wie doch ſollte das Zuſammentreffen einer und der andern Kunſt in der bloßen Wirkung auf uns, der verwandte Eindruck, den wir durch beide empfangen, allein im Stande ſeyn, bei der einen an die gegenüberſtehenden Schöpfungen der andern auf unzweideutige Weiſe zu erinnern? Zudem wirkt die Kunſt nicht auf ſolchem Umwege, ſondern unmittelbar; nicht durch Vernunftſchlüſſe, ſondern Anſchauungen. Klar alſo iſt es, daß wir die Möglichkeit, durch Töne zu malen, nicht von daher dürfen zu begründen ſuchen, von wo ſie gewöhnlich abgeleitet zu werden pflegt.

Ein geheimnißvolles Verhältniß beſteht zwiſchen Ton und Licht, alſo auch Ton und Farbe; zwiſchen geordneten Klängen und Geſtalten. Dem Dunkel entſpricht das Tiefe, dem Hellen das Hohe. Schärfer, vernehmlicher reihen die Töne in der Höhe ſich an einander zu lieblichen Weiſen, als in der Tiefe, wo der eine Laut in den andern verrauſchend hinüberklingt; in hellem Lichte erſcheinen ſie dort, wenn hier in Dunkel verhüllt. Wie aber in Schatten und Licht eine jede Geſtalt erſt Deutlichkeit gewinnt und Haltung, ſo auch der Geſang, wenn Hohes und Tiefes im Zuſammenklange einander ſich zugeſellen. Anders ferner lautet der Klang, wenn austönend, anders, wenn verhallend; anders die geſchnellte oder geſtrichene Saite, das Metall oder das Eingeweide des lebenden Geſchöpfes, das Erz oder das Holz. Das Dumpfe und Klare, das Scharfe und Weiche, das Hallende, Dröhnende, das Klingende, ſanft Dahingleitende erſcheint uns verſchieden *gefärbt*, und daneben, wie nach Höhe und Tiefe, ſo auch nach Licht und Dunkel abgeſtuft. Und wie im *Raume* die mannichfachen ſichtbaren Gebilde der Natur, das bewußtere, von dem allgemeinen Leben mehr gelöſte Geſchöpf, wie das darin mehr befangene, verſunkene, durch das Verhältniß ihrer Glieder erſt Geſtalt für uns gewinnen und Erkennbarkeit; ſo in der *Zeit* die hörbaren Tongebilde durch das Maaß, innerhalb deſſen die Rhythmen ſich bilden, die Glieder dieſer Gebilde, und durch die Bewegung, in der jene Glieder ihr Leben erſt anmuthig entfalten. Nicht alſo der verwandte Eindruck *allein*, empfangen wir ihn auch unfehlbar durch Malerei für das Ohr wie das Auge, die Verwandtſchaft der Mittel iſt es, vermöge deren die eine wie die andere Kunſt ihre Schöpfungen dem Sinne wahrnehmbar macht, der ſie aufzunehmen beſtimmt iſt, welche beide Künſte ſo innig befreundet, daß beide auf ihren ſonſt auseinandergehenden Wegen dennoch Ähnliches zu leiſten fähig werden.

Allein ſo bereitwillig wir dieſe Verwandtſchaft eingeſtehen, ja zugeben werden, außer Farbe, Licht und Schatten, den allgemeinen Mitteln, durch welche die Malerei die Geſtalt erſcheinen läßt, gebe es noch ein anderes, wodurch das innerſte Leben ihrer Gebilde äußerlich kund werde, dasjenige, was in der Bildnerei und Tonkunſt wir Ausdruck nennen: und wie die Malerei in Mienen und Gebehrden, ſo beſitze die verwandte Kunſt in Wohl- und Mißklängen, in Ruhe und Bewegung kräftige Mittel für eine ſolche Offenbarung; — auch bei dieſen Zugeſtändniſſen kann es nicht zweifelhaft ſeyn, daß, ſo ſehr beide Künſte einander begegnen in ihren Darſtellungen und den Mitteln, ſie hervorzu-

bringen, dennoch der einen wie der andern durch den Stoff, in welchem ſie ihre Aufgaben löſt, den Sinn, für welchen ſie ſchafft, ganz beſtimmte Grenzen geſteckt ſind. Denn die Malerei, an den Raum gewieſen, kann nur einen, ſonſt ſchnell vorübergehenden Augenblick in dem Leben der Geſtalt erfaſſen und dauernd feſthalten. Dennoch unternimmt ſie es oft, auch eine Begebenheit uns darzuſtellen, die ihre volle Entwickelung doch immer in mehren, der Zeit nach einander folgenden Augenblicken findet. Hier iſt ſie genöthigt, entweder dieſe einzelnen, in der Zeit getrennten Momente neben einander in dem Raume deſſelben Bildes zu vereinigen — was nur der Unſchuld früherer Zeiten gelungen ſeyn möchte — oder in dem für ihre Darſtellung gewählten Augenblicke einer Handlung, das ihm Vorangegangene in ſeinen Spuren, das Künftige als ſeine unmittelbare Folge vernehmlich anzudeuten; vollkommen verſtändlich allerdings nur demjenigen, welcher die dargeſtellte Begebenheit kennt. Durch lebendige Beziehung nach einander gehörter Töne als Wohl- und Mißklänge, durch Maaß und Rhythmus, welche dieſe Töne gliedern, iſt es der Tonkunſt gegeben, dasjenige, deſſen einzelne, nach kurzer Dauer verklingende Theile nur ſchnell vorübergehende Augenblicke ausfüllen, dasjenige, was dem Sinne, der es aufnimmt, in ſtrengem Verſtande dem Raume nach nimmer als ein Ganzes daſteht, dennoch als ſolches erſcheinen zu laſſen, als Figur, wie die Kunſtſprache ſich ausdrückt, auf die verwandte Aufgabe der Malerei deutend. Aber auch ſo als ein Zuſammenhängendes aufgefaßt, als Geſtalt, kann es doch in ſtrengen Umriſſen niemals als ſolche erſcheinen. Laut und Bewegung, die Verkünder des inneren Lebens der ſichtbaren Geſtalt, können in der Tonkunſt nur auf dieſe deuten, wie in umgekehrtem Verhältniſſe der Malerei auch auf ihrem Gebiete wiederum nur ähnliche Andeutungen vergönnt ſind. Indem dieſe die Bewegung der Glieder einer belebten Geſtalt in einem bedeutſamen Augenblicke ſinnig feſthält, deutet ſie an, wie dieſe zu der Blüthe des Lebens allgemach ſich entfalteten, die ſie uns darſtellt; und gegenüber, in mannichfach gefärbten Tönen, entfaltet vor unſerm Ohre die Tonkunſt wirklich die raſche, entſchiedene, die geſchmeidig gelenke Bewegung einer lebenden Geſtalt, und deutet auf dasjenige, was in beſtimmtem Umriſſe ſie nicht darzuſtellen vermag. Jene Andeutung aber iſt nicht etwa eine nur dämmernde, entfernte. Denn wie zwiſchen Ton und Klang, Licht und Farbe eine geheimnißvolle Verwandtſchaft beſteht, welche Tonkunſt und Malerei in den Mitteln, durch die ſie wirken, innig befreundet; wie Raum und Zeit, die Grenzen jener Künſte, in dem Daſeyn des Menſchen einander durchdringen und ſein Sinn der einen daher wie der andern gleich lebendig geöffnet iſt: ſo waltet in dieſem Daſeyn als Regel eben auch dasjenige, wodurch die Tonkunſt erſt Haltung gewinnt und Geſtalt, das Maaß in dem Schlage des Herzens und der Pulſe, der Rhythmus in der Bewegung der Glieder. Darum nimmt der Menſch dieſe Bewegung, die Verkünderin des Lebens, nicht allein durch das Auge wahr, er empfindet ſie auch mit ſeinem ganzen Weſen; darum ergreift ihn die Tonkunſt ſo wunderbar, dem Leben ſeiner Glieder ein neues Maaß, einen neuen Rhythmus gebietend; ja, ihm iſt die Fähigkeit verliehen, in beiden, wie ſie in den Schöpfungen der Tonkunſt wechſelnd ſich vor ihm geſtalten, beſeelte Gebilde eigenthümlich zu empfinden, ſie im Innern lebendig hervorzurufen. Denn wahrlich! wie in kräftigen Märſchen der dröhnende Klang des Erzes den Krieger erweckt, die muthig raſche Bewegung ſeiner Glieder regelt, wie in fröhlich lieblichen Tänzen der weiche, der helle, klingende Ton die muntere Jugend belebt, ſo mögen die Klänge der einen auch wohl die erhabene, ernſte, kühne Geſtalt des Helden uns vergegenwärtigen, die Töne der anderen die zarte, anmuthige des lieblichen Mädchens. So auch gelingt es dem Ton-

künſtler, was ſonſt kaum hörbar iſt noch ſichtbar, dennoch darzuſtellen, eben weil es lebendig empfunden wird in der Störung desjenigen, wodurch ſeine Kunſt wie das Leben ſelbſt ihre Regel empfangen; das furchtſame Beben der Glieder, das krankhafte Pochen des geängſteten Herzens, das Flimmern des Pulſes, mit dem das Leben entweicht. Iſt aber, was er zu malen unternimmt, hörbar zugleich und ſichtbar, iſt es den Bedingungen ſeines Daſeyns zufolge auch einem vernehmlichen Maaße unterworfen, oder widerſtrebt es demſelben ſeinem innern Weſen nach, und gelangt durch dieſes Auflehnen erſt recht eindringlich zur Anſchauung: um wie viel leichter wird die Kunſt des Tonmeiſters da ein anſchauliches Bild desjenigen zu geben vermögen, für deſſen Darſtellung ſo viele verwandte Kräfte von ihm in Anſpruch genommen werden können! Das Brüllen des Sturmes, das Gebrauſe der Wogen, das Rauſchen des Waldes, das vor geiſtreichen Werken der Malerei, die den ſichtbaren Theil großartiger Naturerſcheinungen und Gebilde vor uns bringen, wir zu hören glauben, vernehmen, empfinden wir in den Schöpfungen des Tonkünſtlers mit einer Lebendigkeit, die jene Bilder um ſo anſchaulicher uns innerlich hervorruft.

Nun pflegen wir aber auch der Dichtkunſt nachzurühmen, der Gefährtin der Tonkunſt, daß ſie male. Sie thut es aber auf doppelte Weiſe, in Schilderungen und Vergleichungen. Wird ein ſinnlich zu erfaſſender Gegenſtand von ihr, ſeinen mancherlei Beziehungen zufolge, für den Verſtand deutlich bezeichnet und die Einbildungskraft befähigt, ſein Bild innerlich hervorzurufen, ſo ſagen wir, ſie ſchildere. Ja, das Tönende, Klangvolle in der Sprache geſtattet der Dichtkunſt, ſofern ihr Gegenſtand durch das Ohr wie das Auge vernommen werden kann, eine Darſtellung, die den ſinnlichen Schilderungen der Tonkunſt ſich nähert, nicht zu gedenken der großen Kraft, die ihr wie jener zu maleriſchem Wirken das Maaß verleiht, und der Rhythmus. Sie malt aber auch vergleichend: wenn der Dichter, im Bewußtſeyn, daß ſeine Darſtellung, belebt wie ſie ſeyn möge und unzweideutig, dennoch der eigenthümlichen Kraft unmittelbarer, ſinnlicher Gegenwart ermangele, ja, daß in gewiſſem Sinne ſie mehr ein *Bezeichnen* ſei als *Darſtellen* — wenn er in dieſem Bewußtſeyn dem eigentlichen Gegenſtande ſeiner Schilderung ein verwandtes Bild an die Seite ſtellt, um in reicher Fülle gemeinſamer Beziehungen beider, annähernd, mittelbar, ſeine Aufgabe genügender zu löſen.

Wie die Tonkunſt male und die Dichtkunſt, der ſie ſich geſellt, mit welchen Kräften es geſchehe und bis zu welchem Grade der Anſchaulichkeit, glauben wir für unſeren Zweck hinlänglich hier angedeutet, wenn auch nicht dieſen Gegenſtand erſchöpft zu haben. Wir kehren nunmehr zu Telemann zurück und erinnern uns, daß in einem Werke, bei dem Dichter und Tonſetzer in ſeiner Perſon ſich vereinigen, wir ihn in beiderlei Beziehung *malend* antrafen.

In den mitgetheilten Worten des Recitativs der Andacht nach dem Gebete des Erlöſers auf dem Ölberge können wir ihn freilich weniger *malend* nennen als einfach *beſchreibend*, ſofern wir ihn als *Dichter* allein betrachten. Auf das Entſchiedenſte dagegen malt er hier als *Tonſetzer*; denn Beben, Lechzen, krampfhaftes Pochen des Herzens hören wir in ſeiner Begleitung ausgedrückt, ohnerachtet derjenige, deſſen Geſang ſo begleitet wird, nicht ſelber der Bebende, Geängſtete iſt, ſondern nur eines Andern Angſt und Qual tief mitleidend empfindet und dieſes durch ſeine Worte ausſpricht. Und wenn es auch nicht anders ſeyn kann, als daß er nur *nach* einander durch ſeine Worte anzudeuten vermag, was den Leidenden in jedem Augenblicke *mit* einander im Vereine beſtürmt, ſo wird es uns doch jederzeit befremden müſſen, in der Darſtellung dieſer Leiden durch die Tonkunſt ſie eben-

falls nach einander gemalt zu finden, wo von ihnen die Rede iſt. Eine Malerei ſolcher Art aber kann unbedingt nur als fehlerhaft bezeichnet werden, möge man immerhin auch einwenden, der Dichter ſelber müſſe am beſten ſeine Abſicht verſtanden haben, und Keiner ſei mehr im Stande geweſen, ſeine Aufgabe zu löſen, als er. Denn das innigſte, wehmüthigſte Mitgefühl ſollte doch in dem Geſange der Andacht dargeſtellt werden bei dem Anblicke des leidenden Erlöſers, der „ihr das Herze nimmt", wie ſie ſingt. Soll angenommen werden, es ſei bis zu wirklichem Mitleiden, unmittelbarem Gefühle fremder Pein in dem eigenen Bewußtſeyn geſteigert geweſen, und in dieſer Art habe der Tonkünſtler ſeine Darſtellung gemeint, ſo ſteht ihm unfehlbar entgegen, daß in derſelben ohne eine denkbare Veranlaſſung nach einander erſcheint, was in dem ſelbſt Leidenden nothwendig mit einander war. Der bloß wehmüthigen Betrachtung dagegen, die jeden Augenblick des Leidens für ſich zu erwägen im Stande war, konnte ein ſolcher kaum zu einem beſonderen Bilde ſo lebhaft ſich geſtalten, daß an jeden einzelnen ein eigener abgeſchloſſener Akt wirklichen Mitleidens in dem zuvor gedachten Sinne ſich gereiht hätte; nur das allgemeine Grundgefühl bei allen jenen Erwägungen alſo würde Gegenſtand der Darſtellung haben ſeyn können. Noch weniger kann die Tonmalerei in der Begleitung der folgenden Arie gebilligt werden. Telemann, der Dichter, vergleicht in der erſten Hälfte derſelben die blutigen Schweißtropfen auf der Stirne des leidenden Erlöſers mit Rubinen, in der zweiten die Thränen der frommen, reuigen Seele mit Perlen. Am Schluſſe des vorangehenden Recitativs aber hatte er geſagt: das „purpurfarbne Naß" des Angſtſchweißes ſei haufenweiſe in das Gras gefallen; am Ende der Arie nimmt er ein ähnliches Bild auf, indem er die Thränen der Reue und Liebe als Perlenregen bezeichnet. Die Malerei in zwei begleitenden Sologeigen, ausgeführt durch ſchnellen Wechſel höherer und tieferer Töne auf den oberen Saiten der Inſtrumente, welcher oft zu einem liegenden Baßtone erklingt, läßt es einigermaaßen zweifelhaft, welches Bild Telemann, der Tonſetzer, habe hervorheben wollen. Die Wendungen der Begleitung, in beiden Theilen der Arie im Weſentlichen übereinſtimmend, nur daß in dem erſten ihr Verhältniß zu dem Baſſe eine harte, in dem zweiten zumeiſt eine weiche Tonart darſtellt, ſcheinen in dem Rauſchen und Blinken, das in ihnen uns entgegentritt, das Bild eines ſanft herabfallenden Regens geben und unter ihm die häufigen Schweißtropfen, die ſtrömenden Thränen anſchaulicher machen zu ſollen. Aber auch das Blitzen eines geſchliffenen Edelſteins, wenn ſeine glatten Ecken und Flächen in ſchnellem Wechſel dem Lichte zugekehrt werden, wird durch das beſchriebene raſche Verdrängen des tieferen Tones durch den höheren bei heller Haltung des geſammten Tonſpieles nicht unglücklich gemalt, und eine Reihe ſchnell auf einander folgender, durch Deutlichkeit und Rundung (zumal in der Höhe) ſich auszeichnender Töne pflegen wir ja wohl auch im Allgemeinen rollenden Perlen zu vergleichen, ohne bei ihnen eben an eine Malerei zu denken, wie ſie uns gegenwärtig vorliegt. Sei aber das eine oder auch das andere Bild gemeint geweſen, das eine wie das andere iſt als Tonbild der Würde und Bedeutſamkeit geiſtlicher Tonkunſt gleich zuwider. Als Bild des Dichters geht es ſchnell vorüber; es deutet auf die Größe der Pein des Heilandes bei ſeinem ewigen Opfer, auf die Innigkeit der Reue deſſen, für den es dargebracht wurde; es prägt ein, wie Köſtliches Jener dahingab, wie Unſchätzbares Dieſer empfing, deutet auf deſſen Wunſch, für ſo reiche Gabe auch das Beſte wiederum darzubringen, das lebendige Zeichen eines geängſteten und zerſchlagenen Herzens, das ja auch in ſeiner äußerlichen Erſcheinung koſtbarem Geſchmeide verglichen werden dürfe. Wie anders aber als Tonbild! Iſt der Strom des Blutes und der Thränen mit ihm gemeint?

Aber jener ſo wie dieſer rauſchen nicht, können durch hörbare Töne nicht gemalt werden, alſo wäre das Vergleichende gemalt an die Stelle des Verglichenen, durch die ſinnliche, kräftige Gegenwart von Jenem, Dieſes, das offenbar doch anſchaulicher dadurch gemacht werden ſollte, völlig in den Schatten geſtellt. Oder Rubinen und Perlen? was aber ſoll uns das unaufhörliche Blinken und Blitzen, die anmuthige Rundung eitlen irdiſchen Schmuckes bei dem ſeeligen Erwägen der unendlichen Gnade des Erlöſers und der tröſtlichen Hoffnung deſſen, der das Gott allein wohlgefällige Opfer darbringt? Ein unverkennbares Talent hat bei wirklichem Erfolge hier offenbar nur das Abgeſchmackte geleiſtet und durch glänzenden Beifall der Zeitgenoſſen ſich hinlänglich entſchädigt gehalten, der jedoch das Widerſinnige nimmer rechtfertigen kann. Was die Tonbilder in der neunten, letzten Betrachtung angeht, ſo wirken ſie theils durch Laut, theils durch Bewegung; neben dieſen tritt in dem erſten beider auch der ſinnige Gegenſatz hervor zwiſchen zartem und ſcharfem Klange bei gleichen Figuren, und durch eine dritte, ihnen geſellte, ganz verſchieden gebildete, auch noch der zwiſchen austönendem und unterdrücktem; alſo harmoniſches Gegeneinanderſtellen und Verſchmelzen der gewählten Farben. In den majeſtätiſch aufſtrebenden Einklängen und Oktaven des zweiten Tonbildes dagegen dürfte uns eine dunkle, tiefe, geſättigte Farbe erſcheinen, welche dem Bilde wohl entſpricht. Untadelig erſcheint hier der Meiſter als Maler durch Töne, wenn auch ſeine ſchöne Gabe in dieſen glücklichen Leiſtungen uns nicht vergeſſen machen kann, wie wenig in dem ganzen Werke die Auffaſſung der Aufgabe, es ſei nun von Seiten des Dichters oder Tonkünſtlers, der Würde des Gegenſtandes angemeſſen ſei. Auch hier bewährt ſich in Wahl und Behandlung der Chorāle die Vernachläſſigung, ja Geringhaltung des kirchlichen Geſanges im engeren Sinne. Daß Telemann in einem Paſſionsoratorium die Choralweiſe: „O Haupt voll Blut und Wunden" dreimal wiederkehren läßt, wird nicht befremden können; daß aber bei ſo naher Veranlaſſung nirgend ein phrygiſcher Anklang in ihr gehört wird, muß billig Wunder nehmen. Der Meiſter begnügt ſich, ſie dreimal auf verſchiedener Tonhöhe einzuführen, in Es, E, F dur; die Harmonie bleibt allezeit in den Grenzen einer modernen, harten Tonart, aber auch ſo entfaltet ſie nirgend in ihrem Fortſchreiten ein eigenthümliches Leben der Melodie; ſie iſt rein, aber ohne Bedeutſamkeit, und, wie faſt überall bei den Chorälen dieſes Oratoriums, in der Stimmführung einförmig, ja vernachläſſigt, vermag daher auch nicht mit der Kraft in das Gemüth zu dringen, die allein dem Zuſammenklange mehrer, auch melodiſch ausgeſtalteter Stimmen beiwohnt. Unter den übrigen Choralweiſen befinden ſich nur zwei, die einer weichen Tonart angehören, die der Lieder: „Auf meinen lieben Gott" und „O Traurigkeit, o Herzeleid." Alle übrigen (die Melodieen: Schmücke dich o liebe Seele — Freu dich ſehr o meine Seele — Nun ruhen alle Wälder — Straf mich nicht in deinem Zorn — Jeſu Leiden Pein und Tod — Nun laßt uns den Leib begraben —) ſind in harten Tonarten geſetzt, und nirgend in der vierſtimmigen Behandlung weder dieſer noch der zuvor gedachten werden Anklänge der älteren kirchlichen Tonkunſt vernommen, zu welchen ſie auch wenig Veranlaſſung geben, ja vielleicht eben deshalb gewählt ſind. Das Schickliche in Behandlung der Chorāle hat Telemann unſtreitig beſſer gefühlt als Keiſer; nirgend hat er ſie zu Figuralgeſängen umzubilden, ihnen ein ganz fremdes Maaß aufzuprägen, ſie mit willkührlichem Putze zu behängen geſucht. Einfach, ſchmucklos ſtehen ſie bei ihm da, allein nur das Vermiedene, nicht das Erreichte iſt an ihnen zu loben. Denn die Seele der Kirchenweiſen zu erwecken, iſt nur dem gewährt, der ihr Leben wahrhaft erkennt und ihnen mit ächter Liebe anhängt. Telemanns volle

Liebe gehörte aber vor allem der Figuralmuſik und in ihr dem mit Inſtrumenten mannichfacher Art begleiteten Einzelgeſange; wie er denn hier außer den vier Saiteninſtrumenten noch dreierlei Arten von Flöten*), zwei Schallmeien, zwei Hoboen, zwei Hörner, zwei Fagotte oft mit Glück angewendet, und daneben auch noch die Geigen und das Violoncell als Concertinſtrumente gebraucht hat. —

Wir reihen an die hiemit geſchloſſene Betrachtung die vorübergehende eines Werkchens, das für ſich genommen, weil es niemals kirchlichem Gebrauche beſtimmt war noch beſtimmt ſeyn konnte, zwar unſerem Gegenſtande fremd iſt, allein durch die Erwägungen, die ſich daran knüpfen, hier einiges Verweilen bei ihm erheiſcht. Es iſt ein von Telemann betontes Fragment aus Klopſtocks Meſſias. Die Zeit der Entſtehung dieſes merkwürdigen Verſuches iſt mit Beſtimmtheit nicht anzugeben; nur ſoviel läßt ſich mit Sicherheit behaupten, daß er einer ſpäteren Zeit angehöre als alles zuvor Beſprochene. Die Paſſion Telemanns nach Brockes gehört dem Jahre 1718 an, die 4ſtimmigen Kirchencantaten ſind wahrſcheinlich nicht lange nachher entſtanden; das „ſeelige Erwägen" war bereits vor dem Jahre 1740 beendet, der dreiſtimmige Kirchenjahrgang iſt um 1744 gedruckt. Die erſten Geſänge von Klopſtocks Meſſias erſchienen dagegen erſt im Jahre 1748 in dem 4ten und 5ten Stücke des 4ten Bandes von den Neuen Beiträgen zum Vergnügen des Verſtandes und Witzes. Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß Telemanns Verſuch der Betonung ihres Einganges in eben dieſes Jahr falle, unmittelbar nach dem erſten Erſcheinen jener Geſänge; daß er ein friſches Erzeugniß ſeiner erſten, lebhafteſten Bewunderung geweſen. Denn unbeſchreiblich iſt das Aufſehen, das jene neue Erſcheinung damals erregte. Der Reichthum an Erfindungen, der prachtvolle Schwung, die neue Form der Darſtellung entzückte die Einen, ſelbſt die Kanzelberedſamkeit wurde, wenn auch nicht überall zu ihrem Vortheile, durch die bewunderte Dichtung umgeſtaltet. Andere dagegen, zumal Gottſched und ſeine Anhänger, einen trotzenden Angriff auf ihr kunſtrichterliches Anſehen darin erblickend, klagten den Dichter an als Urheber einer Mißgeburt, eines geſchmackloſen, durch Legendenkram das Chriſtenthum und die Sittlichkeit entweihenden, ſelbſt ſprachverderbenden Machwerks; ja, ſie riefen die Gottesgelehrten auf, dem Unfuge nicht ruhig zuzuſehen; noch Andere entluden ſich ihres Spottes in frechen Parodieen. Nicht auf der Seite dieſer letzten, ſondern unter den Bewunderern ſtand Telemann. Denn war ihm auch, wie der Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen, die Gabe verſagt, die Vorzeit ſeiner Kunſt lebendig anzuſchauen, ſie gerecht zu würdigen oder gar ſie zu lieben, ſo wurde doch ſein reger, beweglicher Geiſt von Allem angeſprochen, das unmittelbar aus ſeiner Gegenwart mit einiger Bedeutung ihm entgegentrat. Erinnern wir uns nur ſeiner Freude an der welſchen und franzöſiſchen Tonkunſt, deren neueſte Schöpfungen ihn als Knaben nach Hannover und Braunſchweig zogen, ja, noch als Mann ihn lockten, die franzöſiſche in ihrem Vaterlande aufzuſuchen, wo er ſie mit Beifall übte; gedenken wir ſeiner frühen Verſuche in Verbindungen verſchiedener Inſtrumente, nachdem er ſich ihrer eifrig bemächtigt hatte; ſeines lauten Gefallens an den polniſchen und banakiſchen Spielern und ihren eigenthümlichen Fantaſieen; überall leuchtet uns ein friſcher Sinn entgegen für Alles, was mit ſeiner Kunſt in Berührung ſtand und auf ſeinem Wege als lebendige Erſcheinung ihm begegnete. Iſt es zu verwundern, daß ihn, den nicht mit Ungunſt aufgenommenen Dichter, den allgemein bewunderten, ja, nach Mattheſons Urtheil gar über alles Lob erhabenen Tonkünſtler, ein Werk mächtig anzog, in welchem er der heiligen

*) Piccoli, traversi, dolci.

Dichtkunſt eine neue Bahn gebrochen ſah, wie er ſie der geiſtlichen Tonkunſt geebnet zu haben wähnte durch ihre Befreiung von den Feſſeln kirchlichen Herkommens? Und dürfen wir glauben, er werde lange angeſtanden haben mit dem Verſuche, der Rhapſode des neuen Dichters auf eine ganz neue Weiſe zu werden? Wie es ſich nun damit verhalte, wollen wir mit einigen Worten kürzlich berichten. Denn möge das Werkchen ſeinem Weſen nach niemals zum kirchlichen Gebrauche beſtimmt geweſen ſeyn, es iſt, ſelbſt als einzeln ſtehender Verſuch, doch nicht ohne Bedeutung für die Geſchichte der Tonkunſt und ihres Verhältniſſes zur Poeſie, mittelbar alſo zugleich für den Gegenſtand, der uns hier beſchäftigt. Was darüber, in das Einzelne eingehend, zu berichten iſt, wird für unſeren Zweck auch durch das bloße Wort ſchon verſtändlich werden, das nur ſelten einer Erläuterung durch Beiſpiele bedürfen wird.

Nach einer kurzen, durch die Geigeninſtrumente ausgeführten Einleitung, deren Grundgedanken ſpäter in den eingeſtreuten Zwiſchenſätzen wiederkehren, und die der Meiſter nicht etwa ernſt und erhaben, ſondern „Vergnüglich" vorgetragen haben will, beginnt eine Tenorſtimme mit den Verſen des Eingangs. Die Quantität iſt genau beobachtet, eine kleine Nachläſſigkeit ungerechnet, und eine die Zeitdauer einzelner Füße, wenn auch nicht das Längenverhältniß ihrer Sylben aufhebende rhythmiſche Erweiterung. Dem Geſange iſt durchhin pathetiſcher, dem Inſtrumentenſpiele, wie zu Anfange, vergnüglicher Vortrag vorgeſchrieben.

Nun aber heißt es weiter: „Vergebens erhub ſich Satan wider den ewigen Sohn ꝛc.", und jetzt tritt ein Baß an die Stelle des Tenors als Sänger, und es ändert ſich Schritt und Ausdruck der Begleitung, die nun „trotzig" einhergehen ſoll. Aus dem rauſchenden Forthallen deſſelben tiefen Tones der Geigen und des Baſſes erheben ſich in jenen und dieſem wechſelsweiſe, Takt um Takt, nach der Höhe aufſtrebende, ſprungweiſe fortſchreitende Gänge, die endlich in den Geigen zu tief abſtürzenden, hoch aufſtrebenden, zuletzt in die Tiefe durch alle Inſtrumente nach einander herabtaumelnden Sprüngen werden. Für Telemann, den muſikaliſchen Maler, hatte der Fürſt der Finſterniß und ſein vergebliches Ankämpfen gegen den Heiland der Welt einen zu großen Reiz, als daß er dieſe Gelegenheit hätte vorübergehen laſſen mögen, ihn in ſeinem Treiben darzuſtellen, zumal er es nicht wagen durfte, ihn in die Kirche einzuführen. So iſt es denn gekommen, daß, wenn auch das Beſtreben noch ſichtbar iſt, den Vers des Dichters vorherrſchen zu laſſen, doch Wiederholungen nicht vermieden werden konnten, die, wenn ſie auch den Nachdruck der muſikaliſchen Betonung erhöhen, doch den poetiſchen Rhythmus zerreißen, ja, daß dem Geſange maleriſche Sylbendehnungen von einem bis mehren Takten zugetheilt ſind, durch welche dieſer Abſchnitt völlig in die Arienform umgebildet iſt, nur daß er kürzer gehalten und auf einen einzigen Theil beſchränkt iſt. Erſt mit den Worten: „Er thats und vollbrachte des Ewigen Willen" kehrt der frühere Vortrag des Rhapſoden wieder, und nun folgt ein marſchartiger Inſtrumentalſatz in zwei Theilen, der Vorſchrift nach „Prächtig" vorzutragen; eine Andeutung von des Erlöſers Triumph über den fruchtlos ankämpfenden Feind.

Aber die Dichtkunſt, nachdem ſie ihre hohe Aufgabe verkündet hat, fühlt ihre Ohnmacht einem ſolchen Unternehmen gegenüber und fleht um die Weihe des Geiſtes. Eine Altſängerin wird nun eingeführt, und bald mit, bald ohne Begleitung trägt ſie das Gebet vor, in welchem die Poeſie fleht:

„Das Werk, das nur Gott allgegenwärtig erkennet ꝛc." —

— und die Erlöſung des großen Meſſias ꝛc. würdig beſingen zu können. Hier tritt das Streben

deutlich hervor, den Ton des Rhapſoden, dem Maaß und Rhythmus des Dichters unverletzlich iſt, zu bewahren, aber dennoch die Reize der neuen, ausgebildeten Tonkunſt nicht aufzugeben. In dieſem Sinne wechſelt trocknes und begleitetes Recitativ mit arioſen Stellen, Deklamation und Geſang, nicht ohne Anmuth; zumal die hier angewendeten Melißmen nur die Zeitdauer, niemals aber das Sylbenverhältniß der Füße ändern. In dem Recitative finden wir jene Eigenthümlichkeit des älteren franzöſiſchen wieder, welche durch Lulli zuerſt in die Oper eingebürgert, dem deutſchen Volksgeſange ſchon frühe angehörig, auch unſerem älteren Kirchenliede, ſo lange es ſeine urſprüngliche Geſtalt bewahrte, ja, der geſammten heiligen Tonkunſt des ſechzehnten Jahrhunderts, einen beſonderen Reiz, oft eine wunderſame Kraft verlieh: die Darſtellung einzelner Rhythmen durch wechſelnde Taktformen.

Nach dieſem Gebete an den „Geiſtſchöpfer" wendet ſich der Geſang an die Hörer. War das Gebet „pathetiſch" vorzutragen, ſo leitet nunmehr ein „lieblich munterer" Inſtrumentalſatz die folgende Anrede ein. Er beſteht aus zwei Theilen, deren jeder eben ſo viel Unterabtheilungen zeigt. In jedem beider Hauptabſchnitte wird zuerſt ein angenehmer ſangbarer Satz von zwei Flöten (die hier zum erſtenmale erſcheinen) ausgeführt, und die erſte Geige bildet dazu die Unterſtimme; dann wiederholen ihn Flöten und Geigen in voller Harmonie, und eben ſo geſtaltet ſich der 2te Abſchnitt in zwei Theile. Pathetiſch beginnt eine Sopranſtimme, einfach deklamirend, nur hin und wieder durch einzelne Töne der Grundſtimme unterſtützt, mit den Worten:

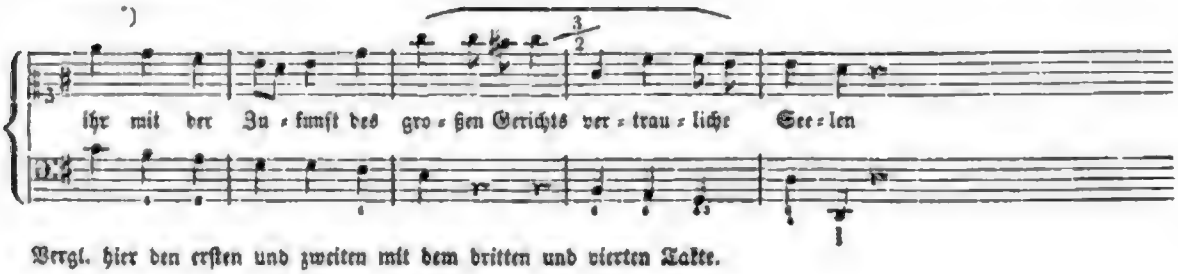
„Sterbliche! kennt ihr die Ehre, die euer Geſchlecht verherrlicht,
Da der Schöpfer der Welt als Erlöſer auf Erden herabkam?"

Bei dem folgenden Verſe:

„So höret meinen Geſang ꝛc.",

geht aber, den Worten ſich anſchließend, die Deklamation über in Geſang, dem der vorangehende Inſtrumentalſatz als Begleitung ſich geſellt, mit veränderter Durchführung ſeiner Grundmelodieen; und „lieblich munterer" Vortrag iſt abermals vorgeſchrieben. Die Arienform erſcheint wieder, aber in anderem Verhältniſſe zu Maaß und Rhythmus des Dichters als zuvor. Wiederholungen finden ſich ſelten und nur größeren Nachdrucks halber, als: „Höret meinen Geſang" — „Höret mich". — An die Stelle der Quantität jedoch findet nicht ſelten das Taktgewicht ſich geſetzt, das die einzelne Sylbe nur durch Nachdruck der Betonung (Accent), nicht aber durch Längenverſchiedenheit vor der andern auszeichnet. Oft auch, wenn jene Verſchiedenheit der Längen und Kürzen auch bewahrt iſt, tritt wiederum das Taktgewicht ſtörend dazwiſchen, und das Maaß des Dichters kann dem Gefühle nur dadurch einigermaaßen hergeſtellt werden, wenn man zwei Takte zuſammengezogen als einen erweiterten Rhythmus denkt*).

*)



*) Vergl. hier den erſten und zweiten mit dem dritten und vierten Takte.

Den bisher einleitenden Verſen folgt nun die Erzählung:

„Nah an der heiligen Stadt, die ſich itzt durch Blindheit entweihte ꝛc.“;

der Tenor trägt ſie vor, pathetiſch, von einzelnen Tönen der Grundſtimme unterſtützt; nur wo es heißt:

„Hier war's, wo der Meſſias von einem Volke ſich losriß,
Das ihn zwar itzund verehrte ꝛc.“*),

ſchlagen die Geigen dem Baſſe, der die Takttheile in den wechſelnden Taktformen bezeichnet, ein zweites Taktglied nach, ohne jedoch den Geſang durch Zwiſchenſätze zu unterbrechen.

Der Baß nimmt dann wieder die Stelle des Tenors ein bei den Worten:

Jeſus verbarg ſich vor dieſen Entweihten. Zwar lagen hier Palmen
Des ihn begrüßenden Volks: zwar klang dort ihr lautes Hoſanna ꝛc.

Seine Deklamation, der ernſthafter Vortrag geboten iſt, wird durch die Geigen begleitet, welche in Zwiſchenſätzen die Sylbendehnung des Geſanges bei der doppelten Wiederholung des „Hoſanna“ im Voraus anklingen laſſen; bei den Verſen:

Gott kam ſelber vom Himmel herab. Die gewaltige Stimme
„Er iſt verherrlicht und ſoll von Neuem verherrlichet werden“
War die Verkündigerin der gegenwärtigen Gottheit,

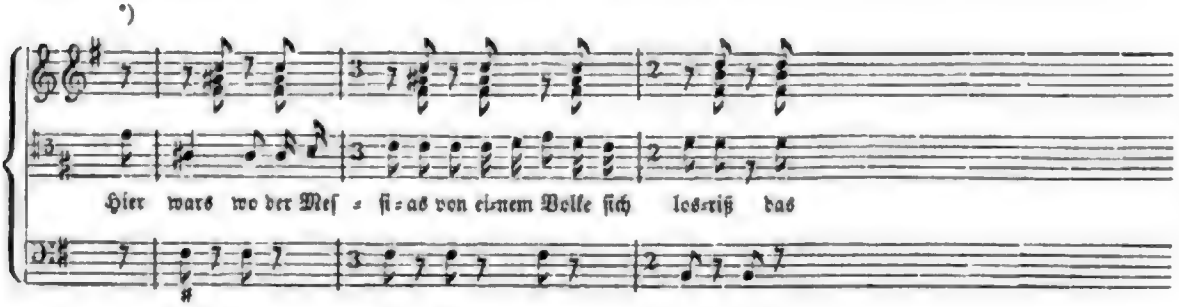
gewinnt der Vortrag einen höheren Schwung, der beſcheidenerweiſe nur durch die Vorſchrift „etwas munter“ angedeutet iſt, und bei der verkündigten Verherrlichung abermals zu der (nur acht Takte lang feſtgehaltenen) Arienform ſich erhebt. Den Schluß des Geſanges macht der Sopran, der mit den Worten abbricht:

Vor ihm (dem Vater) wollt er (Jeſus) noch einmal ſein göttliches, freies Entſchließen,
Seine Geliebten, die Menſchen zu heiligen, feierlich kund thun,

und durch einen Inſtrumentalſatz von zwei Theilen, der das Gepräge muthiger Entſchloſſenheit trägt und durch zwei Hoboen eingeleitet iſt, wird das Ganze beendet.

---

*)



Vergleichen wir dieſes Bruchſtück von geringem Umfange mit dem zuvor beſprochenen Oratorium; jenes, ſo viel uns bekannt iſt, kaum irgendwie einer beſonderen Aufmerkſamkeit gewürdigt, dieſes die Bewunderung der Zeitgenoſſen des Meiſters: ſo laſſen ſich folgende Betrachtungen über das Verhältniß der Tonkunſt zu der Poeſie und die Möglichkeit eines innigen Bundes zwiſchen beiden kaum abweiſen.

Das „ſeelige Erwägen" iſt eine Schöpfung Telemanns als Dichter zugleich und Tonkünſtler. Aber es kann uns nicht entgehen, daß jener nur für dieſen gearbeitet, daß der Tonkünſtler als der herrſchende ſich gefühlt, den Dichter ſich dienſtbar gemacht habe. Mögen wir den dichteriſchen Hervorbringungen unſeres Meiſters einen noch ſo geringen Werth beilegen, ja, dürften wir geneigt ſeyn, ihm den Dichternamen ganz abzuſprechen: wir werden eingeſtehen müſſen, daß eine Art dichteriſchen Selbſtgefühles ihn dennoch zuweilen mit dem Tonkünſtler entzweit und ſeinem Werke die innige Durchdringung beider Künſte entzogen habe, die vor allem wir eben hier zu erwarten berechtigt waren. Telemann, der Muſiker, ein rüſtiger Tonmaler, ſuchte für ſeine Lieblingsneigung einen Reichthum von Bildern auf, und, ſie als Dichter wählend und ordnend, erſcheint er durch eine Fülle innerer Beziehungen nicht ohne Verdienſt. Nun ergreift der Tonmeiſter jene Bilder, breitet ſie ſorgfältig auseinander, ſchmückt mit ihnen als Hintergrund ſeinen Geſang, und alle Beziehungen des Dichters, fromm und zart wie ſie geweſen, ſind plötzlich verlöſcht; wir hören nur bedeutungsloſes Rauſchen, leeres Geklingel; das Bild, bei dem Dichter ein vorübergehender Anklang für die Fantaſie, das ihm Verglichene lebendiger zu machen, erdrückt nun dieſes durch ſeine überwiegende, ſinnliche Gegenwart; der Tonkünſtler *herrſcht* nicht etwa über den Dichter, nein, er *vernichtet* ihn.

In dem Fragmente aus dem Meſſias dagegen ſchließt der hochgefeierte Tonkünſtler mit inniger Verehrung einem jungen Dichter ſich an, der damals zuerſt mit Bedeutſamkeit hervortrat. Die Tonkunſt, in jenen Tagen ſo ſtolz, beugt ſich vor der in neuem Glanze erſtehenden Poeſie; der alternde Meiſter in jener will dem jugendlichen Sänger ſich unterordnen, ſeine Form nicht allein unverletzt erhalten, ſie auch verklären. Warum er aber mit ſeiner Betonung nicht viel über den Eingang des Gedichtes hinausgelangt ſei, wird uns durch dieſe ſelber genügend erklärt. Denn, auch willig, ja, mit einer Art Demuth ſich unterordnend, wollte er doch ſein Beſtes darbringen zum Zeugniſſe ſeiner Verehrung; und wie hätte er da vermocht, ſeiner Neigung und Vorliebe in Übung ſeiner Kunſt ſich völlig zu entäußern? So tritt denn, zu offenbarem Nachtheile der dichteriſchen Form, die gewohnte Art tonkünſtleriſcher Behandlung wieder in ihre Rechte: durch Verwechslung der *Meſſung* und *Betonung* der Sylben wird jene verwiſcht oder ausgelöſcht, und auch hier wiederum tritt das nur angedeutete Bild des Dichters mit erdrückender, ſinnlicher Gegenwart hervor.

An dieſen Beiſpielen zeigt ſich auf das Deutlichſte, daß, ſeit die Tonkunſt im Fortgange der Zeiten zu einer ſelbſtändigen Kunſt ſich ausgebildet, die Dichtkunſt in größeren Schöpfungen nicht ferner in völliger, von beiden Seiten gleicher Freiheit *mit* ihr gehen könne, daß für eine innige Verbindung beider vielmehr eine beſondere, *muſikaliſche Poeſie* vorhanden ſeyn müſſe, deren Name ſchon zu erkennen giebt, daß ſie den Zwecken der Tonkunſt untergeordnet ſei, nur die allgemeinen Umriſſe ihr gewähre, deren lebendige Ausführung jener vorbehalten bleibe. Der Grund davon beruht in dem Weſen und der beſonderen Entwickelung beider Künſte. Eine jede Kunſt, wie ſie die ſinnliche Faſſung iſt eines Überſinnlichen, redet zu dem Geiſte durch ſinnliche Mittel. Nirgend aber vielleicht iſt jenes

vermittelnde Sinnliche mehr im engſten Verſtande nur ein Solches, als in der Poeſie. Die Laute, durch welche die Sprachen, die Heimath der Dichtkunſt, ſich bilden, wollen wir nicht willkührliche nennen, zu ſehr überzeugt von ihrem tiefen Zuſammenhange mit dem innerſten Leben der verſchiedenen Menſchenſtämme, die ſie reden; allein ſie ſind mehr bezeichnend als in der That ſinnlich darſtellend. Dennoch hat jede Sprache, zumal in jener Jugendzeit, wo der Menſch mehr in Anſchauungen lebt als Begriffen, auch einen ſolchen ſinnlich darſtellenden Beſtandtheil. Es ſind nicht etwa jene, durch den Wechſel der Empfindungen bedingten, ſie verkündigenden Laute, denn dieſe bleiben in jedem Zeitalter, unter jedem Stamme ihr gemeinſam; es iſt das Tönende, Klangreiche des Wortes und ſeiner Beugungen, das ſchon durch ſein Lautwerden allein oft einen Anklang giebt des Darzuſtellenden; und in den Sylben der Wechſel der Längen und Kürzen, die aus ihm hervorgehende mannichfach geregelte, bald anmuthig ſchmeichelnde, bald kräftig erſchütternde Bewegung. Kaum dürfte die ältere Tonkunſt etwas Anderes geweſen ſeyn als eine, jene ſinnlich darſtellenden Beſtandtheile der Sprache nach Höhe und Tiefe, nach Zeitdauer und Gewicht regelnde Meßkunſt. Nicht daher, wie die Muſik unſerer Tage, eine ſelbſtändig in ſich ausgebildete Kunſt, ſondern eine nur durch und mit der Poeſie vorhandene, auch den Klang der Harfen, der Flöten und anderer durch menſchlichen Hauch, durch menſchliche Hand belebter Tonwerkzeuge nur zu Steigerung des in ihr ſinnlich Darſtellenden verwendend.

Der neuen Tonkunſt dagegen ſind Klang und Maaß auch an ſich das Darſtellende, die ſinnlichen Mittel, durch welche ſie ſchaffend zu dem Geiſte redet. Ging das Streben der alten, dienenden dahin, ein urſprünglich Geiſtiges ſinnlich ſchmückend auszugeſtalten, ſo trachtet die jüngere, freigewordene nach geiſtiger Durchdringung und Verklärung ihres urſprünglich rein ſinnlichen Stoffes. Sie erwuchs der Poeſie dienſtbar, ſie entfaltete ſich in freundlichem Bunde mit ihr, und auch ſelbſtändig geworden, hat ſie dieſen Bund nicht aufgegeben. Allein es iſt nicht mehr der alte, ſo hoch geprieſene, der doch nur der Verein der Herrſcherin geweſen und der Untergebenen, oder, in einem oft gebrauchten Bilde, der Verein der Geſtalt und des einhüllenden Gewandes, das ſchön iſt und bedeutſam allein, ſofern in ihm, dem willenloſen Werkzeuge, das Leben der Glieder ſich entfaltet, an ſich aber nur ein Bedürfniß des Leibes. Sie trachtet nach einem höheren, geiſtigeren Vereine. Auch das Wort nun wird ihr Stoff für ihre Bildungen; wie daſſelbe (an ſich eine verſchloſſene Knospe) von dem thätig aufnehmenden Geiſte erſt ſeine verborgene Entfaltung, ſein inneres Offenbarwerden erwartet, will ſie in ihrem reinen, wenn auch ſinnlichen, doch feinſten, faſt körperloſen Stoffe jene innere Blüthe ſchon äußerlich erſcheinen, das Wort lebendig werden laſſen. Hier aber, wo das Streben beider Künſte ſich begegnet, der Tonkunſt wie der Poeſie, beginnt auch deren Entzweiung. Denn nicht minder will die Dichtkunſt das Wort, das Vermittelnde ihrer Darſtellungen verklären, ſo weit es ihr gewährt iſt; je mehr aber es ihr gelingt, je reicher nach Außen hin ſie ſich entfaltet, um ſo weniger kann der Tonkunſt das Wort mehr zum Stoffe werden, und dieſe, wenn ſie der verwandten Kunſt die Hand reichen will zum Vereine, findet ſich entweder zurückgedrängt in ihr altes Verhältniß zu derſelben, oder, will ſie ihre Freiheit behaupten, zum Kampfe genöthigt, in welchem das künſtleriſche Ebenmaaß ihrer Gefährtin, es ſei ein äußeres oder inneres, der Form oder des Inhaltes, nothwendig zu Grunde gehen muß. Deshalb konnte Telemann nicht Dichter ſeyn und Tonkünſtler mit vollkommen gleicher Freiheit, noch einem verehrten Dichter als deſſen Sänger ohne unbedingte

Unterordnung ſich anſchließen. Von dem Augenblicke an, wo er beides wollte, das Unvereinbare, war die Einigung beider Künſte unmittelbar aufgehoben. Sein Verſuch innigen Bundes mit Klopſtock blieb ein unbeachtetes, bald vergeſſenes Bruchſtück, und mag er in ſeinem berühmteren Doppelwerke, der Sinnlichkeit ſeiner Zeitgenoſſen ſchmeichelnd, ſie getäuſcht haben über deſſen innere Zerfallenheit: er hat eben nur den Ruhm des Tages geärntet durch daſſelbe. Gab es in ſpäterer Zeit je einen Bund der Poeſie und der Tonkunſt, ähnlich an Innigkeit jenem älteren, und doch die jüngere Kunſt nicht in ihre frühere Dienſtbarkeit zurückweiſend, ſo iſt es jener, den wir in ächten Liedern finden, deren äußerer Gliederung die Tonkunſt ſich enge anſchließt, und während ſie in Wohllaut und Maaß einen wunderbar tiefen, geheimnißvollen Anklang ihres geſammten Inhalts vernehmen, die über ſie ergoſſene Farbe der Empfindung vor uns aufleuchten läßt, ſie nicht allein ſchmückt, ſondern wahrhaft verklärt. Jene rüſtigen Streiter für das Alterthümliche in der kirchlichen Tonkunſt, jene Gegner ihrer Entwickelung um den Anfang des 18ten Jahrhunderts, wir haben es zugeſtanden, hielten, zumeiſt ohne ächte, lebendige Liebe zu dem von ihnen Verfochtenen, nur gewohnheitsgemäß feſt an dem Hergebrachten; das Kirchliche war ihnen nur eine ſtrenge äußere Satzung, ein zwingendes Gebot, dem ſie als Geſetzeswächter ſich zur Seite ſtellten. Neigung und Abneigung, durch die Zeit mannichfach bedingt und beſchränkt, durch den um ſie aufgehäuften Kram von Ausſprüchen gelehrter Gewährsmänner umbaut, laſſen kaum ſich rein erkennen, kaum tritt ein tieferer Sinn hervor in ihren Angriffen, ihren Schutzſchriften. Aber wie entfernt auch er uns entgegendämmern möge in trüber, verworrener Ahnung, wenn ſie die geiſtliche Tonkunſt beſchränken wollen auf das Schriftwort und das fromme Kirchenlied: er iſt offenbar kein anderer als der, daß ihr der Verein mit dem ſchlichten, verſchloſſenen, aber lebensſchwangeren Worte der Schrift die tiefſte, die glänzendſte Entfaltung ihres ganzen Reichthums ſichere; daß jene durch die Kirchenverbeſſerung geheiligte, in neuer Fülle und Bedeutſamkeit erſchloſſene Liedform, welche die Einheit des Gedichtes und Geſanges am reinſten darſtelle, ihr daneben am meiſten zieme; daß ſie durch Beides am ſicherſten bewahrt bleibe vor jener Entzweiung und allen Verirrungen, denen ſie auf dem neu gewählten Wege unabänderlich entgegengehe. Und es iſt gewiß: was aus jenen Tagen als dauerndes, allezeit geltendes Denkmal ihrer Beſtrebungen ſich lebendig erhält, hat zumeiſt angeknüpft an jenes Beide; was aber, bei allem Aufwande von Kunſt und Erfindung, hinweggetrieben iſt mit dem Strome der Zeit, das wurde fortgeriſſen, weil auf dem lockerſten Grunde erbaut, weil auf mangelhafte Erkenntniß des rechten Verhältniſſes zwiſchen Ton- und Dichtkunſt geſtützt; und auch Telemanns außerordentliche Gaben, die wir nicht verkennen dürfen, haben deshalb vor dem Vergeſſenwerden ihn nicht zu ſchützen vermocht.

Die Werke Telemanns, in denen wir bisher ſeine Art und Kunſt betrachtet haben, zeigten ſie uns nur in einem beſchränkten Kreiſe von Formen. Die Mehrzahl der Chöre in ſeiner Paſſionsmuſik nach Brockes, wie ſie uns vorlag, gehörte nicht ihm, ſondern ſeinen Vorgängern an; wir konnten nur durch einige der bedeutenderen Soliloquien ihn in ſeiner Eigenthümlichkeit kennen lernen, alſo meiſt nur in den Formen des Recitatives und der Arie. In der Reihe ſeiner mehrſtimmigen Kirchencantaten begegneten wir, mit geringen Ausnahmen, ſtets denſelben Formen in gleicher Folge nach herkömmlicher Einrichtung; der ausgezeichnetſte ſeiner gedruckten Kirchenjahrgänge zeigte uns dreiſtimmige kurze Chöre mit flüchtig behandelten Chorälen, mit Recitativen und Arien nach gewohnter Weiſe wechſelnd; die zuletzt beſprochenen Werke waren zumeiſt nur auf Einzelgeſang beſchränkt. Wir bedürfen

daher noch der Anſchauung einer größer gehaltenen, nach vielen Seiten hin ausgeführten Schöpfung ſeiner Kunſt, und wählen dazu „den Tag des Gerichts", eine Aufgabe, die auch unſere Zeit oft mit Vorliebe ſich geſtellt hat, und deren treffliche Löſung unſerem Meiſter von ſeinen Mitlebenden nachgerühmt wird.

Die Zeit der Entſtehung dieſes Werkes wiſſen wir mit Genauigkeit nicht anzugeben. Gerber ſetzt ſie in den Zeitraum vom Jahre 1730 bis 1750; wir möchten ihn um zehn Jahre beſchränken, da um 1740 Telemann in ſeinem Aufſatze für Mattheſons Ehrenpforte dieſer bedeutenden, mit Liebe ausgeführten Hervorbringung noch nicht gedenkt. Von dem Verfaſſer des Gedichtes, dem Prediger Ahlers, iſt nur der Name und ſonſt nichts bekannt.

Das Ganze iſt in vier Betrachtungen getheilt. Die erſte derſelben, die wir „die Vorboten" nennen möchten, eröffnet ein kurzer Inſtrumentalſatz; ihm folgt ein Chor:

„Der Herr kommt mit viel tauſend Heiligen, Gericht zu halten über alle."

Nach ihm tritt eine ganze Reihe allegoriſcher Figuren vor uns auf. Zuerſt der Unglaube (eine Baßſtimme). In einem Recitative und einer darauf folgenden Arie verhöhnt er diejenigen, welche den Untergang der Welt fürchtend, im Staube zittern:

„Fürchtet nur, fürchtet des Donnerers Schelten,
Erlöſchende Sonnen und ſtürzende Welten,
Zittert im Staube! wir ſteigen empor!

Uns rufet von jenen hellblinkenden Sternen
Die Stimme der Wahrheit; o möchtet ihr lernen!
Es bleibet alles nach wie vor."

Dieſem Trotze ſtellt ſich die Vernunft (eine Altſtimme) entgegen; ſie eilt, den Unglauben zurecht zu weiſen. Vergebens, ſagt ſie im Verlaufe ihrer Ermahnung, vergebens ſandte ich Philoſophie und Satyre aus, dich und deines Gleichen zu beſſern. Dieſe Bemerkung greift der Spötter auf (ein Tenor), hier als Vertreter der Satyre und Bundesgenoſſe der Vernunft eingeführt. Auch er klagt, alle ſeine Mühe, den Unglauben zu beſiegen, ſei vergeblich geweſen; in folgender, als Arie vorgetragener Betrachtung findet er endlich Troſt:

„Jetzt weiß ich's, überkluge Köpfe,
Warum kein Spott, kein bittres Lachen
Euch weiſer konnte machen!
Es täuſcht mich eu'r Geſicht;
Ihr menſchenähnliche Geſchöpfe
Seid Menſchen ſelbſt noch lange nicht!"

Die Vernunft hält dem Unglauben die zerſtörende Macht der Naturkräfte vor; an ihr, meint ſie, müſſe er den Untergang der Welt glauben lernen:

„Des Sturmes Donnerſtimmen ſchallen,
Seht, ſeht! Gebirge wanken, fallen
Und fallen zur unterſten Tiefe hinab!

Nun wühlt er im Schooße der Erde; ſie kracht,
Und vieler Sekten ſtolze Pracht
Steht? — Nein! verſinkt in's traurige Grab."

Endlich tritt ihr noch die Religion (eine Sopranſtimme) zur Seite, das Werk der Bekehrung zu vollenden, allein vergebens. Ihr Recitativ ſchließt mit folgenden Worten:

Ein Tag der Schrecken bricht herein,
Von Gnade voll und ſchwer von Pein,
Zum Fluche dem, der Gott geflucht,
Und ſeinen Gläubigen zum Heile!

und dieſer Weisſagung reiht der Chor der Gläubigen ſich an, mit dem dieſe erſte Betrachtung endet:

Dann jauchzet der Gerechten Saame,
Dann wird dein majeſtät'ſcher Name
O Gott Jehovah! herrlich ſeyn.

An jeder der geweinten Zähren
Wird deine Gnade ſich verklären,
Wird Gott Jehovah herrlich ſeyn!

Und an der Laſter grauſam' Heulen,
Die dann geſtraft zum Abgrund eilen,
Wird Gott Jehovah herrlich ſeyn!

Es folgt die zweite Betrachtung: „den Untergang der Welt" in ſich befaſſend. Sie beginnt mit einem Chore:

„Es rauſcht, es rauſcht! ſo raſſeln ſtark rollende Wagen!
Wer iſt's, wer iſt's? es iſt Jeſus! auf Blitzen getragen
Fährt er zum Weltgericht daher!
Vor ſeinem allmächtigen Schelten
Zerreißen die Welten und ſind nicht mehr!

Eine neue allegoriſche Perſon erſcheint, die Andacht (ein Baß); ſie erzählt in einem begleiteten Recitative das Zuſammenbrechen der Erſcheinung, und führt dieſes Bild in einer Arie noch weiter aus. Feſtſtehend inmitten aller dieſer Zerſtörung geſellt ſich ihr der Glaube; er ſchließt dieſe Betrachtung folgendergeſtalt:

Wie fürchterlich die wilden Flammen knittern,
Meer, Himmel, Erd' und Luft ſind Glut;
Ein laut Getöſ' von tauſend Ungewittern
Verkündigt ihre volle Wuth.
Erbebet! rings um Euch glüh'n Flammen
Und über Euch herrſcht Gott, Euch zu verdammen!

Arie.

Ich aber ſchwinge mich empor,
Empor aus dieſen öden Trümmern,
Dort jubilirt der Engel Chor,
Dort ſeh' ich Jeſu Wunden ſchimmern!
Er nähert ſich; Glanz iſt ſein Kleid,
O Majeſtät, o Seeligkeit!

Die folgende dritte Betrachtung (das Weltgericht) wird durch die Andacht eingeleitet:

„Ich ſehe, Gott, den Engel deiner Rache,
Du haſt ihn vor dir hergeſandt,
Daß der entſchlaf'ne Staub erwache!
Sein Glanz iſt wie die Morgenröthe,
Das Rachſchwerdt in der rechten Hand
Und in der linken die Trompete!
Er tönt — und alle Särge ſpringen,
Er tönt — und jedes Grab iſt leer!
Noch tönt er — und das wüſte Meer
Muß ſeine Todten wiederbringen;
Er ſpricht: ſein Ton iſt Feldgeſchrei!

Der Erzengel ſelber (ein Sopran) ruft nun zum Gericht; die Andacht verkündet des Erlöſers Ankunft, und bald hören wir ſeine Stimme (einen hohen Baß), gewendet an die zu ſeiner Rechten Stehenden:

Jeſus.

Seid mir geſegnet, ihr Gerechte!
Kommt, erbet meines Vaters Reich!
Ihr waret meine treuen Knechte,
Seid ſelig! ſeid den Engeln gleich!

Hier zum erſtenmale wird ein vierſtimmiger Choral gehört ohne alle Begleitung, ein Theil des: „Herr Gott dich loben wir:“

Du Ehren-König, Jeſu Chriſt,
Gott Vaters ew'ger Sohn du biſt!
Der Jungfrau Leib nicht haſt verſchmächt,
Zu 'rlöſen das menſchlich' Geſchlecht.
Du haſt dem Tod' zerſtört ſein' Macht
Und all' Chriſten zum Himmel bracht.
Du ſitzſt zur Rechten Gottes gleich
Mit aller Ehr' in's Vaters Reich!

Den Unglauben (der jetzt als Tenor erſcheint) und ſeine Anhänger ergreift hiebei Raſerei und Verzweiflung; ſie rufen:

Ach Hülfe, weh uns! Hülfe, Rath!
Ihr Hügel, ihr Berge, ſtürzt über uns her,
Verflucht ſei unſre Miſſethat,
Erſäufe uns, du kochendes Meer!

der Unglaube jammert:

Wir flehn umſonſt, der Tod entweicht!
Hört ihr's? das iſt des Richters Stimme,
Die dem zerſchmetternden Grimme
Von tauſend Donnerkeilen gleicht!

Sie wird nun, zum Schluſſe dieſer Betrachtung, wirklich vernommen, dieſe Stimme; Jeſus ruft denen zu ſeiner Linken entgegen:

Hinweg von meinem Angeſichte,
Ihr Feinde Gottes! ſeid verdammt!
Euch mart're ewig Eu'r Gewiſſen,
Und Satan, der Euch leiten müſſen,
Und jene Hölle, die dort flammt!

Die vierte und letzte Betrachtung endlich führt uns die neue Schöpfung Himmels und der Erden entgegen. Der Chor der Engel und Auserwählten beginnt:

Schallt ihr hohen Jubellieder,
Schallt durch alle Himmel wieder,
Werdet ein harmoniſch Chor!
In vereinten Myriaden
Singt von des Meſſias Gnaden,
Von des neuen Edens Flor!

Eine Baßſtimme ruft laut und kräftig:

„Nun iſt das Heil, und die Kraft, und das Reich und die Macht Gottes, ſeines Chriſtus worden!"

Leiſe fällt der Chor, vierſtimmig, ohne Begleitung, in die Wiederholung dieſer Worte ein:

Heilig iſt unſer Gott!

mit einem Satze aus der alten Weiſe des „Herr Gott dich loben wir"; dann ſtimmt er ihn abermals kräftig an von drei Hörnern begleitet.

Ein Seeliger (eine Tenorſtimme) ſchließt, (einer Gambe geſellt) lobſingend ſich an:

Ein ew'ger Palm umſchlingt mein Haar,
Das ſonſt in Tagen der Gefahr

In Kedars öden Hütten
Ein Myrthenzweig umſchloß.
Der Kummer, den du dort gelitten,
Und aller Zeiten Leiden,
Wie klein ſind ſie! und dieſe Freud,
Wie unermeßlich groß!

Das „Heilig" mit Begleitung dreier Hörner ertönt wieder, und ein zweiter Seeliger (eine Altſtimme) fährt fort zu den Tönen zweier Geigen und des Baſſes:

Heil! wenn um des Erwürgten willen
Mein Blut, der Mordſucht Durſt zu ſtillen,
Aus jeder Ader ſtrömend floß!
Die Tropfen, die ich mild vergoſſen,
Sind hier zu Perlen zuſammengefloſſen,
Und dieſe ſchöne Krone
Umſtrahlet Sternen gleich mein Haupt!
Dank ſei dem Sieger, dem ewigen Sohne,
Und Leben dem, der an ihn glaubt!

Die früher gehörte, kräftige Baßſtimme läßt ſich abermals vernehmen, laut rufend:

„Das Lamm, das erwürget iſt, iſt würdig zu nehmen Anbetung, Preis und Dank!"

Zum drittenmale kehrt das Heilig wieder, nun aber folgen ihm auch die letzten dazu gehörenden Worte:

„Heilig iſt Gott, der Herre Zebaoth!"

und der helle Klang dreier Trompeten, der Donner der Pauken, vereint ſich den Tönen der ſchon zuvor begleitenden Hörner.

Ein dritter Seeliger endlich, eine Sopranſtimme, von einem großen Hoboe und einem Violoncell begleitet, ſtimmt folgenden Geſang an:

Ich bin erwacht nach Gottes Bilde,
In Weisheit und Gerechtigkeit,
Hier trink' ich in göttlichem Friedensgefilde
Die Ströme der Zufriedenheit.
Mich ſättigen auf grüner Weide
Die Frucht des Lebens, Friede, Freude
Und Seegen Gottes ewiglich!
Gott iſt's, den ich zum Hirten habe,
Und unter ſeinem ſanften Stabe
Erquicket meine Seele ſich.

Der Chor der Seeligen fällt ein:

Lobt ihn, ihr Seraphinenchöre,
Ihr Auserwählten, ſingt ihm Ehre,

Dem Schöpfer unſrer Seeligkeit!
Jeſus Chriſtus, Gottes Sohn
Hat uns vom Gericht befreiet!
Fallet hin an ſeinen Thron,
Jauchzt dem Sieger, benedeyet!
Amen, Amen! benedeyet!

Nach einem kurzen, die Vollendung preiſenden Recitative des Glaubens beſchließen Wechſel-Chöre der Engel und Seeligen das Ganze:

Die Rechte des Herrn iſt erhöhet,
Die Rechte des Herrn behält den Sieg!
Er hob die gewaltige Rechte
Allmächtig empor,
Zog aus der Gräber Nächte
Den Staub hervor!
Er warf der Höllen Ungeheuer
Und ſeine frevelnden Mächte
Und aller Laſter Knechte
Ins Feuer, ins Feuer!
Poſaunet vor dem Sieger her!
Er kommt mit der Erwählten Menge,
Ihre Zahl iſt wie Sand am Meer
Und Ewigkeit iſt ſeines Lebens Länge.
Eröffnet mit frohem Getümmel
Dem jauchzenden Zuge das Thor,
Und ſingt dem neu bevölkerten Himmel
Die ew'gen Hymnen vor.

Das Gedicht, das wir in ſeiner Anlage und den Hauptzügen ſeiner Ausführung uns vorübergehen ließen, iſt wahrſcheinlich nicht ohne Einwirkung des Tonmeiſters geblieben. Die Gelegenheit zu muſikaliſch-maleriſchen Schilderungen, welche ſchon die Aufgabe an ſich gewährte, wird durch ihn wo nicht vervielfältigt, doch ihre Benutzung ſo angeordnet worden ſeyn, daß gewaltige Gegenſätze ihm zu Gebote ſtänden für erſchütternde Wirkung auf ſeine Zuhörer. Denn war, nach der Lehre jener Zeit, die Tonkunſt in der Kirche dazu beſtimmt, „heftige, ernſtliche, höchſt angelegentliche Gemüthsbewegungen" zu erwecken: welcher Gegenſtand konnte dieſe ihre Beſtimmung nachdrücklicher in Anſpruch nehmen als eben das Ende der Zeiten, der Untergang des Alten, die neue Schöpfung, Seeligkeit und Verdammniß ewiger Dauer? So machte denn der gefeierte Tonkünſtler ohne Zweifel gegen den kaum gekannten Dichter ſein Übergewicht geltend, und eben weil hier die ungetheilte Rückſicht auf die Tonkunſt bei ihm vorwaltete, nicht ein Ringen nach doppeltem Glanze in Übung zweier Künſte, dürften wir ſeinen Werth als Tonkünſtler an dieſem Werke am reinſten zu würdigen im Stande ſeyn.

Das Ganze wird durch eine Inſtrumentaleinleitung in der gebräuchlichen Form der Opern-Ouvertüren jener Zeit eröffnet. Sie wird durch die 4 Saiteninſtrumente und drei Trompeten nebſt Pauken ausgeführt; ein langſamer, ernſter Satz beginnt, in welchen zweimal die Trompeten im Einklange zu dem Donner der Pauken einen drohenden Aufruf hineintönen laſſen, als Anklang der Gerichtspoſaune. Ein kurzer, lebhafter Satz folgt, kaum fugirt zu nennen, da er, in kurzen Rhythmen ſich fortbewegend, nur einfache Umkehrungen und Verſetzungen zweier Hauptgedanken enthält, deren durchſichtiges Gewebe die Trompeten in figurirten Wendungen aufſtutzen. Die langſame Bewegung kehrt wieder, melodiſch greifen nun die Trompeten mit ein; nach einem Ruhepunkte verhallt das Ganze in den tiefen langgezogenen Tönen der Geigen, und der erſte Chor, im Sinne dieſes letzten Theiles der Einleitung gehalten, ſchließt ſich unmittelbar an mit würdigem Ernſte. Wenig iſt zu berichten von den nun folgenden Geſprächen allegoriſcher Perſonen. Waren dergleichen um jene Zeit, zumal bei der überall mit Vorliebe gewählten dramatiſchen Form, nothwendige Beſtandtheile größerer muſikaliſcher Gedichte geworden, ſo mußten ſie um ſo unerlaßlicher da erſcheinen, wo nicht das Schickſal eines Einzigen, ſondern der geſammten Welt darzuſtellen war, deren mannichfaltige, dem Ewigen oder Vergänglichen zugewandte Geſinnung, deren Streben in dieſen Richtungen, durch ſie als Vertreter abgeſpiegelt werden ſollte. Hier jedoch ſo wenig als ſonſt anderswo haben weder Dichter noch Tonkünſtler ſie zu lebendigen Weſen bilden können, und der lebhafte Wortausdruck, die maleriſche Begleitung ihres Geſanges, welche dieſer ihnen geliehen, führt zwar bunte Bilder uns vorüber, allein keine beſtimmt ausgeprägten Geſtalten. So iſt auch der prophetiſche Chor mit dem dieſe erſte Betrachtung endet, auf Ausdruck des Einzelnen, des Wortes, beſchränkt; ſein wiegendes Fortſchreiten im $^{6}/_{8}$-Takt iſt ohne Würde und Kraft, und wenig daher ſcheint dieſe erſte Betrachtung von den ihr folgenden uns zu verheißen. Aber durch die große maleriſche Wirkung des erſten Chores der folgenden Betrachtung*) finden wir uns wahrhaft überraſcht, und ſelbſt manches unedle Bild des Dichters (hat ihm auch der Tonmeiſter nach ſeiner Weiſe ſich angeſchloſſen) kann uns dabei nicht ſtören. Worin dieſe Wirkung beruhe, wollen wir jetzt verſuchen uns deutlich zu machen.

Zum Gerichte naht der Erlöſer; majeſtätiſch hallende, furchtbar dröhnende Laute verkünden ſeine Nähe; in wenige Worte gefaßt iſt dieſes der Inhalt von dem erſten Theile unſeres Chors. Rauſchen, Raſſeln, Rollen, die Bezeichnungen, welche der Dichter für jene Laute gewählt hat, ſind in ihrer Anwendung auf die vorgeführten Bilder ſowohl als ſofern ſie Gleichbedeutendes ausdrücken ſollen, gewiß übel erfunden. Dennoch hat der Tonmeiſter Vortheil aus ihnen zu ziehen gewußt. Rauſchen zumal und Rollen wird der Tonkunſt nicht ſchwer, durch Klang und Bewegung darzuſtellen. Jenes durch dauernde Wiederholung, ſchnelle Folge deſſelben Tones geſtrichener Saiten, in der Tiefe und mäßiger Höhe; denn in der äußerſten geht es bald in Schrillen über und Schwirren. Dieſes durch ſchrittweiſes, mannichfach gewendetes, raſches Auf- und Abwärtsſteigen wohlverbundener Töne, in ähnlichem Verhältniſſe der Höhe und Tiefe. Mit rauſchenden Tönen in dieſem Sinne eröffnet der Meiſter das Vorſpiel ſeines Chors; dieſer iſt durch den $^{6}/_{4}$-Takt geregelt, deſſen mannichfach gegliederte Theile gewaltſames Auf- und Niederwogen lebendig darſtellen. Eine Geige, einſam rauſchend, beginnt in der Tiefe; eine zweite und dann die Bratſche geſellt ſich ihr, ſo, daß die hinzu-

*) S. Beiſpiel 63.

tretende dem Tone der vorangegangenen in deſſen Unterſecunde ſich anſchließt. Dieſes ſo nahe, mißklingende Tonverhältniß, das ſich nur auflöſt, um dunkler wiederzukehren in größerer Tiefe, iſt zugleich für den Ausdruck peinigender, geheimer Angſt wohl geeignet. Während nun eine Stimme ſo fortrauſcht, den einförmigen Fortſchritt nur zuweilen durch ſprungweiſes Aufſtreben unterbrechend oder vollſtimmig hinwegreißend über die Saiten, läßt die andere ſich hören in rollenden Gängen. Eines wie das Andere vernehmen wir gleichzeitig, in ſtetem Wechſel unter den zuſammenwirkenden Inſtrumenten, in ſcheinbarer Unordnung und doch wohl geordnet und faßlich. Nicht die unedle Erinnerung an „ſtark raſſelnde Wagen", welche der Dichter aufruft, tritt uns entgegen, die zugleich gemahnen dürfte an unebenes Steinpflaſter oder aufgeladene Eiſenſtangen, ſondern das großartige Naturgemälde des brauſenden Sturmwindes, der rauſchenden, rollenden, ewig wechſelnden Meereswogen bildet den bedeutſamen Hintergrund des Geſanges. Hat aber zuweilen der Meiſter allen oder doch mehren Stimmen ſeiner Begleitung gleiche Gänge zugetheilt, ſo hat er ſie doch ſo geordnet, daß ſie nicht minder den Ausdruck lebhafter, ruheloſer Bewegung uns entgegenbringen. Denn zeigt auch jede einzelne dieſer Stimmen den Wechſel zwiſchen gewaltſamem Aufſtreben und Verweilen, ſo iſt beides doch in verſchiedenem Verhältniſſe zu den Theilen und Gliedern des Taktes in ſie gelegt, jenachdem ſie einander vorangehen oder nachfolgen; es bringt alſo mit mannichfach verändertem Nachdrucke und dennoch Eines wie das Andre allezeit zugleich in das Ohr. Betrachten wir die Singſtimmen, die über dieſem belebten Hintergrunde ſich hervorheben, ſo führt unter ihnen der Sopran allerdings die alleinige Oberherrſchaft. Nur er bewegt ſich fort in melodiſchen Gängen, die übrigen ſchreiten zumeiſt nur metriſch einher, denſelben Ton in verſchieden gemeſſener Wiederholung feſthaltend. Allein dieſer metriſche Fortſchritt iſt kraftvoll, und da er auf verſchiedenen Takttheilen, in wechſelnden Stimmen ſich eigenthümlich geſtaltet — er reiht zumal daktyliſchen Stellen der Verſe ſich an, als „rollende", „auf Blitzen getragen", „zerreißen die Welten" ꝛc. — ſo erſcheint er auch mannichfaltig und reich; daneben erhöhen unerwartet ſich bildende melodiſche Figuren, glücklich angewendete Synkopen ꝛc. die Bedeutſamkeit auch dieſer untergeordneten Stimmen an geeigneter Stelle. Wirkſam durch Gegenſatz iſt nach all' dieſer ſtürmiſchen Bewegung mit der „die Welten zerreißen vor dem Schelten" des ewigen Richters, die einfach harmoniſch ausgeſprochene Stelle gegen den Schluß von dem 2ten Theile dieſes Chores: „und ſind nicht mehr", ſo auch das allmähliche Verhallen aller Stimmen zu dieſen Worten. Jede nächſt tiefere tritt ein in den von der verſtummenden höheren leer gelaſſenen Takttheil, immer leiſeren Tones, bis das Ganze mit flüſterndem Laute des Baſſes erſtirbt.

Die maleriſche Schilderung des Aufruhrs in der zuſammenbrechenden Natur, für die, in dem folgenden begleiteten Recitative der Andacht und in deren Arie, der Meiſter alle ſeine Kräfte aufgeboten hat, wollen wir nicht umſtändlich zergliedern; wir wären genöthigt, das nur ſo eben Vorgetragene großentheils zu wiederholen. Der erſte Theil der Arie bewegt ſich, wie der Anfangschor, im $^{4}/_{4}$-Takt, für den 2ten iſt der $^{3}/_{4}$-Takt gewählt. Nicht, wie jener, ſich fortwälzend oder hin- und herwogend, ſondern raſcher fortſchreitend durch ſeine gedrängtere, leichtere Gliederung, drückt er in glücklichem Gegenſatze das Bild des Dichters aus. Denn der erſte Theil der Arie beſchrieb ein über den Himmel ſich ergießendes Feuermeer; der zweite ſchildert deſſen Herabſtürzen auf die Erde, das furchtbare Aufleuchten der Flamme, welche der Sturmwind raſch verbreitet. Wie bei Darſtellung ſchreckhafter Natur-

erſcheinungen, ſo verweilt der Tonkünſtler auch gern bei Ausmalung widriger, peinigender Gefühle. In dem Recitative der Andacht gab ſein Dichter ihm dazu Gelegenheit in den Worten:

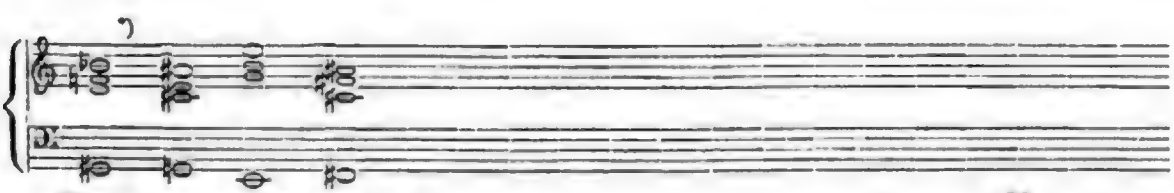
„Noch nie empfundne Schauer füllen
Mit unausſtehlich herbem Schmerz
Der Sterblichen beklommnes Herz.“

Durch die begleitende Harmonie iſt der Ausdruck dieſer Stelle erſtrebt. Der Baß bewegt ſich durch die Töne Gis, G, E, Fis hin zu einem Schlußfalle nach H; auf ihm ruhen die Accorde: 1) der verminderten Septime mit verminderter Terz; 2) der übermäßigen Secunde, des Tritonus und der großen Sexte; 3) die Dreiklänge von E moll und Fis dur, bei deren letztem wir die kleine Septime hinzudenken*). Die erſte dieſer Fortſchreitungen, welche in drei Stimmen um einen Halbton geſchieht — (die verminderte Septime F ſchreitet in die große Sexte des neuen Baßtones nach E; die falſche Quinte D, nach deſſen Tritonus Cis; der Baß von Gis nach G) — in der 4ten ſogar um eine enharmoniſche Dieſis — (das B, die verminderte Terz des Baſſes, wird mit Ais verwechſelt, der übermäßigen Secunde des neuen Baßtons) — hat ſchon dadurch, und daß die Auflöſung nur zu noch herberen Mißklängen führt, etwas Gehörzerreißendes. Allein unerträglich beklemmend iſt eine doppelte Täuſchung in der ſpäteren Folge der Harmonie, durch welche die erwartete, endliche Schlichtung dieſes Haders der Töne aufgehalten wird. Die übermäßige Secunde erſcheint für eine Weile durch ihr Hinaufſchreiten um einen Halbton (wie Ais nach H) — geſchieht es auch in einer andern Stimme — als übermäßige None; in der gewöhnlichen Auflöſung dieſer Art würde hier die Harmonie den Accord der Sexte erwarten laſſen; ungeahnt erſcheint indeß die Grundharmonie in dem weichen Dreiklange von E, den Fortſchritt des Baſſes auf das Bitterſte unterbrechend. Dieſer aber, nach Fis ſich wendend, zu welchem das zuvor verlaſſene Ais nun wiederkehrt, zeigt deutlich, daß jener Ton jetzt erſt ſeine wahre Auflöſung gefunden; daß die nur zerriſſene Fortſchreitung des Baſſes ihn augenblicklich in falſchem Lichte gezeigt, daß er wirklich deſſen übermäßige Secunde geweſen, daß der Meiſter abſichtlich das Ohr über ſein Verhältniß habe in Zweifel halten wollen, um unerträglich herbe, ſchmerzliche Beklemmung nach den Worten ſeines Textes auszudrücken.

Nach dieſen, mit vielem Aufwande von Kunſtmitteln ausgeſtatteten Darſtellungen des Gewaltſamen, kann die Arie des Glaubens, der ſich unter all' dieſer Zerſtörung ohne Wanken erhält, und ewiger Freude verſichert, zum Himmel ſich erhebt, uns keineswegs befriedigen. Die zuvor angeſchlagenen herben Töne der Leidenſchaft erſcheinen hier nicht verklärt zu ſeeligem Frieden; es iſt ein ganz behaglicher Geſang den wir vernehmen, ja, nicht ohne Annehmlichkeit, aber kein würdiger Gegenſatz zu dem früher Gehörten, deſſen drückende Wirkung fortdauernd nachklingt.

Die gelungenſten Theile des Ganzen ſind offenbar die letzten beiden Betrachtungen, die wir

*)

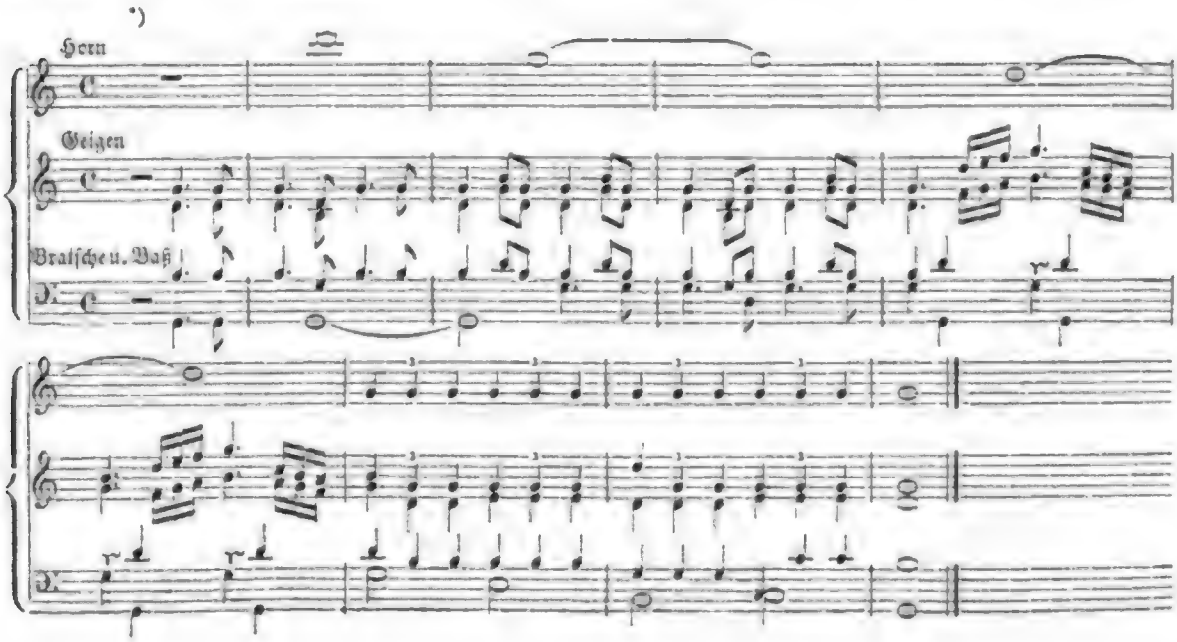


durch die Benennungen: „das Weltgericht“ und „die neue Schöpfung“ bezeichneten. Die Umriſſe beider, ſchon zuvor von uns gegeben, konnten nicht ganz ohne Andeutung der tonkünſtleriſchen Behandlung bleiben; ſie hat ſchon im Allgemeinen gezeigt, in welchem Sinne unſer Meiſter beide aufgefaßt habe. Es bleibt daher nur Einzelnes noch weiter auszuführen.

Die Andacht beſchreibt zu Anfange der 3ten Betrachtung in einem begleiteten Recitative die Erſcheinung des Erzengels, der majeſtätiſch heranſchwebt, das Gericht durch den Klang der Poſaune zu verkünden. Wo ſie ihn „tönend“ nennt, läßt das G-Horn ſich vernehmen in ſeinen höchſten Klängen, bald aushallend und bald rhythmiſch bewegt, dann aber den Figuren der Geigen in dem vorangehenden Vorſpiele übereinſtimmend. Kein anderes Inſtrument außer ihm und den Geigen wird gehört, weder in dieſem Recitative noch der folgenden Arie des Erzengels. Dieſe iſt in G dur und im ¾-Takt geſetzt, ernſthaften Schrittes. An ihrem Schluſſe erklingt das Horn mit dem hohen D, herabſteigend durch deſſen Unterquinte (G) und deren tiefere Quarte (D) zu der Unterquinte dieſer letzten (G); und nunmehr geſtaltet es ſeine bis dahin aushallenden, zu den Figuren der Geigen erklingenden Töne unerwartet zu Viertels-Triolen, eben ſo wie jene, welche ihnen die volle Harmonie des harten Dreiklangs unterbauen. Dieſer rhythmiſche Wechſel, durch den ein Takt von vier Theilen zu einem zweitheiligen wird, ohne ſeine Zeitdauer zu ändern, durch den die früheren, minder betonten beiden Takttheile nunmehr in drei Taktglieder ſich verwandeln, ſo daß eine Verengung und Erweiterung zu gleicher Zeit erfolgt, hat etwas unerwartet Erſchütterndes. Anſchaulich, eindringlich ſtellt er das Aufrütteln des Staubes dar aus langem Schlafe, das Zerreißen der Bande des Todes, nachdem an dem hellen Laute der glimmende Funke des Lebens ſich wiederum entzündet hat. Sollte die Poſaune des Gerichtes gehört werden ohne an den blos kriegeriſchen Ruf der Trompete oder den zur Jagdluſt auffordernden des Hifthorns zu erinnern, ſo iſt es Telemann allerdings gelungen, ſie würdig einzuführen *).

---

*)



Das Gericht hebt nun an, eingeleitet durch ein kurzes Recitativ der Andacht, zu welchem die volle Harmonie dreier Hörner ertönt. Der Erlöser ſegnet die Gerechten. Sein Geſang hat zwei Theile, deren erſter nach dem Schluſſe des zweiten wiederkehrt. Doch iſt jener ganz kurz gehalten; er begreift nur die Worte des Seegens, der zweite die des Zeugniſſes über die Erwählten; die Wiederholung des erſten iſt daher nicht ohne Bedeutſamkeit, und die würdige Haltung des Ganzen läßt die Erinnerung an die gewöhnliche Arienform jener Zeit nicht aufkommen*). Seine Grundtonart iſt A moll, es wird durch die vier Saiteninſtrumente und ein großes Hoboe begleitet; jene brauchen nur während der Vor- und Zwiſchenſpiele den Bogen, und rühren unter dem Geſange, dem das Hoboe ſich anſchmiegt, die Saiten mit dem Finger. Ein Vorſpiel leitet ein, in welchem erſt eine Geige, dann die zweite, endlich auch die Viola durch die Glieder des weichen Dreiklanges in verſchiedener Folge, in wachſender Fülle der Harmonie ſich aufſchwingen, dann auf jenem Dreiklange austönend ruhen, während, auf- und abſtrebend, der Baß einen ähnlichen Gang vollendet, und zu ſeinem ausballenden Tone die drei höheren Stimmen in gleicher Art wie zuvor noch höher hinaufſchweben. Eben ſo ſchwingen dieſe am Schluſſe des erſten Theiles ſich in die Höhe, während der Baß die Dominante der Grundtonart, das große Hoboe deren Doppeloktave austönen läßt. Dieſe anmuthige Bewegung, die milde, darin ausgedrückte Steigerung, die gedämpften Töne der geriſſenen Saiten zu dem ſanften Geſange, den zarten und doch kräftigen Tönen des Blaſeinſtruments das mit ihm wetteifert, geben ein lieblich ernſtes und würdiges Bild; die volle Harmonie bloßer Singſtimmen, die mit alterthümlicher Kraft in einigen Zeilen des „Herr Gott dich loben wir" nach dem Schluſſe in der Dominante unmittelbar ertönt, erhöht ſeine Bedeutſamkeit. Ein richtiges Gefühl ſagte unſerm Meiſter, daß eben hier, ſollte ſein Werk nicht das Gepräge eines Schauſpiels gewöhnlicher Art tragen, es ſeine Weihe empfangen müſſe durch eine Feier der dargeſtellten Handlung, welche jeden anderen Gedanken ausſchließe als den an die Kirche. Darum auch ſehen wir eine Kirchentonart, die Phrygiſche, erſcheinen, und an jener, unter den Tonkünſtlern des beginnenden 18ten Jahrhunderts als ſchwunglos verrufenen uralten Weiſe des ambroſianiſchen Lobgeſanges, wie ihre eigenthümliche Kraft, ſo auch die damals verkannte Wahrheit bethätigen, daß ein Lob in tiefer, demüthiger Beugung nicht minder ein erhabenes ſei als das laut jubelnde; bethätigen in dem Werke eines Tonmeiſters, der ſonſt auch nur ſolchen Lobgeſang als wahrhaften erkannte. Sagten wir zuvor, die Meiſter jener Tage hätten ihrer Vorzeit ſich entzogen, ſelbſtgenügſam, allein dennoch vergebens, ſo deuteten wir auf dasjenige, was Telemann hier geſchahe, was wir Keiſer zuvor begegnen ſahen, zum Zeugniſſe für die nimmer veraltende Kraft des wahrhaft Lebendigen in den Schöpfungen jener Vorzeit, zum Beweiſe, daß ihre Formen nicht die Erzeugniſſe leerer Grübelei und willkührlich erſonnener Geſetze geweſen.

Aber dem Seegen folgt nunmehr der Fluch; mit der wildeſten Verzweiflung erwarten ihn der Unglaube und ſeine Schaar; ihre Angſt, ihr Jammer und Wüthen wird uns lebendig in einem folgenden Chore gemalt**). Er iſt in F moll geſetzt, im 4/4-Takt und wird nur durch die Geigen begleitet. Das unſtete Hin- und Herwogen des Geſanges, das Zittern in den begleitenden Inſtrumenten, das allgemach zu gewaltſam rauſchendem, rollendem Hinſtürmen wird, durch Verwandlung

*) S. Beiſpiel 64.

**) S. Beiſpiel 65.

der Achtel in Triolen und Sechzehntheile wie deren Vermiſchung, drückt auf das Lebhafteſte jene wilden Leidenſchaften aus, die in ewigem Unfrieden ſich verzehren und wieder aufwuchern. Unaufhörlich zerſtören Synkopen das Maaß; an den ſonſt unbetonten Theilen des Taktes dringt in den ſchneidendſten Mißtönen ein gellender Weheruf in unſer Ohr, der Baß in ſeinen höchſten, gewaltſam hervorgeſtoßenen Tönen, der Tenor in gleicher Höhe, von jenem oft nur um eine Secunde entfernt. Wohlklänge werden zu verletzenden Mißlauten, Mißklänge durch ihre Verbindung mit Wohllauten nur doppelt herbe: ſo die kleine Serte durch ihre Verbindung mit der großen Terz, ſo die große Septime, indem ſie zugleich mit der kleinen Terz erklingt, weil die unerträglichen Mißlaute der verminderten Quarte, der übermäßigen Quinte, in vollſter Schärfe dadurch hervorgehen. So wogt das Ganze hin zu ſeinem Schluſſe, und zu dem wilden Rauſchen aller Inſtrumente ſtürzt der Baß in Triolen gewaltſam hinab in die Tiefe.

Der Spruch der Verdammung ſelbſt, der dieſe Betrachtung beſchließt, iſt von ſtarkem, faſt gewaltſamem Ausdrucke. Eine Arie von zwei Theilen mit Wiederholung des erſten, im $^3/_4$-Takte*), nur durch die Geigeninſtrumente begleitet, die Tonart B dur; wenig äußerer Aufwand an Kunſtmitteln, aber treffliche, höchſt nachdrückliche Deklamation, Abweſenheit alles eiteln Schmuckes, wirkungsvolle Begleitung. So ſind in den Zwiſchenſätzen der Inſtrumente die Verkettungen eines Achtels mit wechſelsweiſe um eine Quarte und Terz höheren, punktirten Vierteln auf dem 2ten und 3ten Takttheile zu bemerken. Die größere Höhe, die längere Zeitdauer geben den nachfolgenden Tönen einen Nachdruck, den ihnen das Taktgewicht verſagt, das auf die vorangehenden tieferen und kürzeren fällt; Hinwegſtoßen, Verwerfen des freventlich Aufſtrebenden kann nicht lebendiger ausgedrückt werden. Eben ſo glauben wir, wenn bei Nennung der Hölle die Takttheile unerwartet zu rauſchenden Achtelfiguren ſich gliedern, das Auflodern der Flammen zu ſehen. Im Übrigen erſcheinen Satan und Hölle dem Meiſter offenbar als das Tonloſe, allen Wohllaut Ausſchließende, ewig Mißklingende; der Accord der verminderten Septime mit verminderter Terz, den er hören läßt zu dieſen Namen, giebt es durch ſeinen bittern Übellaut zu erkennen.

Der vierte und letzte Theil des Werkes erhält eben wie der vorangehende das Gepräge des Kirchlichen durch einen Satz der alten Weiſe des „Herr Gott dich loben wir", der ihm eingeflochten iſt. Das dreimal Heilig iſt es, zuerſt ſanft und leiſe ertönend, von bloßen Singſtimmen vorgetragen, während mit den Worten der Offenbarung „das Heil und die Kraft und das Reich und die Macht, die nun Chriſti geworden", laut geprieſen werden**); dann kräftiger ſich erhebend zu einem bewegten Baſſe und ſanften Hörnerklängen; endlich gewaltig daherhallend zu den hellen Lauten dreier Trompeten und dem Donner der Pauken. Auch die Geſänge dreier Seeligen, denen es folgt oder ſie eröffnet, ſind anmuthig und meiſt würdevoll. In ſanften Bindungen und in Wohlklängen, bald überſteigend, bald ſich unterordnend, ſchmiegt zuerſt eine Gambe einer Tenorſtimme ſich an. Die Tonart iſt H moll, die öfteren Anklänge von D moll, durch die gleiche Verwandtſchaft beider Tonarten mit D dur ſo leicht vermittelt, ſind nicht ohne Reiz. Die demüthige Freude, die das Ganze athmet, läßt ſelbſt die ferne Erinnerung an vergangene Leiden zu ſeeligem Entzücken werden. Das Melisma

*) S. Beiſpiel 66.

**) S. Beiſpiel 67.

auf das letzte Wort des Verſes „Wie unausſprechlich groß", mit deſſen Wendungen die Gambe wetteifert, findet eben dort ſeine rechte Stelle; das einfallende „Heilig" überraſcht zugleich und erhebt uns. Weniger ausgezeichnet iſt die Arie des zweiten Seeligen, die von einer Altſtimme vorgetragen und durch zwei Geigen begleitet wird. Hier tritt des Meiſters Liebhaberei zu kleinlichen Malereien wieder hervor; das ſtrömende Blut klingt in den Geigen, gleich den blutigen Schweißtropfen des Herrn in dem „ſeeligen Erwägen"; wie dort, rollen hier die Perlen, die Märtyrerkrone glänzt, und abgeſtoßene, nachſchlagende Achtel ſchildern die vergoſſenen Thränen. Die dritte Arie hebt ſich durch den Wetteifer eines großen Hoboe und eines Violoncells mit einer Sopranſtimme hervor. Der am wenigſten bedeutende Theil dieſer Betrachtung ſind die Chöre. Sie zeigen ſich durchhin nur leicht und oberflächlich gearbeitet und auf den blos ſinnlichen Reiz eines ſogenannten Echo's zwiſchen dem Chore und drei Trompeten, den Soloſtimmen und den Geigen berechnet, ſo wie auf die nachdrückliche Kraft langer, im Einklange und in Oktaven vorgetragener Stellen, ohne ſonſtige Tiefe der Auffaſſung. Das helle Vorſpiel der Geigen und der Bratſche in dem zweiten Chore, ähnlich demjenigen, das die Ankunft der Engel zu dem Kripplein des Erlöſers in Händels Meſſias verkündet und in das dann der volle Chor nebſt allen begleitenden Inſtrumenten mächtig hineingreift, wirkt durch einen ſcharfen Gegenſatz ſolcher Art. Dieſer Chor iſt der einzige des ganzen Werkes, der bei dem „Amen" einen kurzen, aber frei auslaufenden, fugirten Satz zeigt. In dem letzten Chore wechſeln dreiſtimmige Sätze, nun von zwei Hoboen und drei Hörnern, nun von den Geigeninſtrumenten begleitet, mit vierſtimmigem, voll begleitetem Geſange; doch iſt derſelbe von den Opernchören jener Zeit in nichts unterſchieden. —

Der Tod Jeſu iſt ohne Zweifel eine Frucht der letzten Lebensjahre unſeres Meiſters, und wenn wir nicht irren, durch Grauns Compoſition veranlaßt, alſo ſpäter als dieſe. Mit Beſtimmtheit läßt die Zeit der Hervorbringung auch dieſes Werkes ſich nicht feſtſtellen. Ramlers Gedicht erſchien ſchwerlich vor 1750; im Jahre 1757 wurde Grauns Compoſition deſſelben zuerſt gedruckt; innerhalb dieſer Zeit alſo fällt deren Entſtehung, und nicht viel ſpäter dürfte die Telemannſche zu ſetzen ſeyn, deren Urheber damals ſchon im hohen Greiſenalter ſich befand. Dennoch finden wir in dieſem Werke ihn immer noch friſchen, regen Geiſtes, in ſeiner beſonnenen Weiſe mit dem jüngeren, hochberühmten Meiſter wetteifernd, deſſen Sanftheit und Ruhe ſeinem beweglichen Geiſte nicht zuſagen mochte, dem er vielleicht zeigen wollte, wie das Gedicht reicher, wirkungsvoller betont werden könne. Aber die Zeit hat gegen ihn entſchieden; nach faſt einem Jahrhunderte leben Grauns Töne noch fort unter uns, die ſeinigen ſind verhallt. Dieſe Erſcheinung kann uns nicht befremden, wenn wir das Gedicht näher betrachten und das Verhältniß erwägen, in das beide Meiſter ſich zu demſelben geſtellt haben.

Eine Reihe frommer Betrachtungen knüpft in dieſer Cantate ſich an das erlöſende Leiden des Herrn. Sie ſind der Kern des Ganzen; jenes giebt nur die allgemeine, dieſelben vereinende Beziehung. Ein Paſſionschoral eröffnet das Ganze, wie im ferneren Verlaufe deſſelben an geeignetem Orte paſſende geiſtliche Lieder als Stimme der Gemeine die kirchliche Bedeutung feſthalten. Ein Chor, die Klage des frommen Dulders Hiob wiederholend, folgt dem Eingange; mannichfach wird ſodann des Heilands Leiden als neubelebende Kraft, als Troſt, als Vorbild uns dargeſtellt. Er hat den bitteren Kelch des Todes ſelber geleert, darum iſt er der ſtarke Held, der in der Stunde des irdiſchen Scheidens rettend uns zur Seite ſteht; er theilte mit uns (die Sünde ausgenommen) jede Gebrechlichkeit

der menſchlichen Natur, er überwand ſie im Gebet, gleichwie in ihm auch wir überwinden werden; er hilft dem Sünder zu der vollen Erkenntniß ſeines Falles, aber er richtet ihn auch wieder auf, das zerſtoßene Rohr nicht zerbrechend, den glimmenden Docht nicht auslöſchend, die nach ihm hungrigen Armen ſpeiſend, die ſelbſtgenügſamen Reichen leer laſſend. Mitten in der tiefſten Erniedrigung ſteht er da, in Verklärung und Herrlichkeit; er ſeegnet, die ihm fluchen; die lieblichſte, tröſtlichſte Verkündigung des Heiles ertönt von ſeinen Lippen an den, der da bekennt, ſeiner Thaten Lohn in der Qual empfangen zu haben, die auf ihm liegt. Er ſcheidet dahin, die Engel weinen um ihn, ſo wie unſre Augen von Thränen überſtrömen; aber er hat auch überwunden der Löwe vom Stamme Juda; durch ſeinen Tod hat er das große Werk der Erlöſung beſiegelt; das Opfer eines geängſteten und zerſchlagenen Herzens, unter ſeinem Kreuze dargebracht, heilt die tödliche Befleckung der Sünde um jenes ewigen Opfers willen.

In dieſem Sinne hat Graun den Worten des Dichters ſich angeſchloſſen, ſie erwärmt und neu belebt. Das Leiden des Herrn wird nur im Wiederſcheine tiefen innigen Mitgefühls frommer Seelen, die in ſein Gedächtniß ſich verſenken, uns vorübergeführt, ſeine Worte oder Reden derer, welche die heilige Schrift als Genoſſen, als Urheber ſeiner letzten Leidenstage nennt, heben nur ſo weit ſich hervor, als in jeder belebten Erzählung ein Theilnehmender ſie auszeichnen würde. Aber gläubiges Vertrauen, heilige Stärkung, tiefe Reue, hohe Bewunderung, ſeelige Freude beleben ſich an dieſen Erinnerungen mit aller Innigkeit, deren das urſprünglich zarte, weichgeſchaffene Gemüth des Meiſters fähig war; und die überall würdigen, ernſten Kirchenlieder, die mit feinem Sinne für die Bedeutung der Töne, mit ſeltener Kunſtfertigkeit geſchaffenen, in der Leichtigkeit und Sauberkeit ihres Baues durchhin meiſterhaft vollendeten Chöre, welche eben deshalb das Innerſte der Empfindung ihres Urhebers rein ausſtrahlen, geben dem Ganzen eine kirchliche Weihe, durch die ein unbefangenes Gemüth auch jetzt noch ſich erhoben fühlt und gereinigt.

Wie anders Telemann! Das Leiden des Herrn, die Schrecken der Sünde, von denen er uns befreit, ſollten nach ſeiner Auffaſſungsweiſe den Mittelpunkt des Ganzen bilden. Auf Gethſemane hören wir das Emporfliegen ſeines arbeitenden Herzens, das Herabrollen des blutigen Schweißes. Der Richter, vor deſſen Angeſichte der Heiland uns vertritt, naht unter rauſchender, rollender Begleitung, lange zittert in der Singſtimme das Beben der Sphäre hin unter ſeinem Fußtritte. Wie auf hohlem, dem Schritte ſich entziehendem Boden wandelt der Geſang fort auf der Harmonie des Secundenaccordes, deſſen Hauptmißklang im Baſſe unter ſich weicht, da, wo am Rande des Lebens der Geiſt umſonſt zurückbebt vor den ſich eröffnenden Abgründen; Synkopen, abgebrochene Töne trachten uns dieſes vergebliche Zurückſtreben anſchaulich zu machen. Das Geklirre der Waffen, das Blinken der Lanzen, wo die Kriegsknechte kommen, den Herrn zu fahen, wird uns vor das Ohr gebracht. Das Beben des Sünders, dem Reue gepredigt wird und Buße, läßt in wiederholten Schaudern ſich vernehmen. Tief gebeugt iſt die Seele hin zu der Erden; im Chore rufen die Übertreter Wehe! über ſich, daß ſie ſo geſündiget haben; aber nicht Reue, bittere Qual tönt hervor in den herbſten, ohne alle Vorbereitung ſchneidend hervorbrechenden Mißklängen*), wie denn auch der Fortgang der einzelnen

*) Z. E. dem $\frac{4}{3}$-Accorde mit der kleinen Terz, dem Tritonus und der übermäßigen Sexte.

Stimmen unerträglich widerliche Tonverbindungen hören läßt*). Wir vernehmen des Volkes Hohngelächter, den über Stirn und Wange des gemißhandelten Erlöſers herabquellenden Strom; und ſteht er da unter dieſen Unbilden wie ein Berg Gottes, ſo werden die Ungewitter zu ſeinen Füßen, die Sonnenſtrahlen um ſein Haupt uns nicht erlaſſen, ſo wenig als das Eilen des Todes auf den Blitzen, ſein Heulen aus hohlen Fluthen, das der Weiſe heiter anſchaut. Wir hören den Hohn der Väter, ſchauen die grauſame Fröhlichkeit ihrer Geberden; die geſpitzten Keile, die auf jeden wiederholten Schlag Nerv, Ader und Gebein durchdringen; das Herz, das die geſpannte Bruſt emporhebt; den Dolch, der in jeder Ader wühlt und die ſiebenfachen Greuel des Todes müſſen wir den Herrn fühlen, die ganze Hölle auf ihm liegen ſehen. Aber nicht die unmittelbare Gegenwart all' dieſes Leidens, ſondern ſeine Früchte ſollten uns entgegengebracht werden; über dem Bemühen, jene überall hervorzuheben, geht die Bedeutung des Ganzen verloren.

Die Choräle, ſo klangreich, ſo erhebend in Grauns Werke ſind hier eben ſo vernachläſſigt wie in Telemanns andern geiſtlichen Werken. Zu dem Verſe: „Wen hab' ich ſonſt als dich allein", mit deſſen Worten die geängſtete Seele, an ihren Heiland gelehnt, in der bangen Stunde der letzten Pein, ihre gläubige, feſte Zuverſicht auf ihn ausſpricht, iſt nicht die kirchliche, ſondern wahrſcheinlich eine ſelbſterfundene Melodie im $^3/_2$-Takte gewählt, die ohne Tiefe und Innigkeit bedeutungslos hintanzt. Wenn nach dem Chore der tief zur Erde Gebeugten durch ihre Sünde, der Choral ertönt: „Ich will von meiner Miſſethat zum Herren mich bekehren", hören wir nicht wie bei Graun die freudig ernſte Weiſe des Liedes: „Es iſt gewißlich an der Zeit", die dort tröſtend und erhebend den Reuigen Vergebung verkündet, ſondern die mehr klagende, düſtere: „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält;" wie dort das demüthige Bekenntniß der Sünde heilige Ruhe und Stille der Seele zurückbringt, ſo folgt hier dem herben Bilde der Seelenqual zwar die mildere, aber nicht erhebende Klage. Dem Verſe: „Ich werde dir zu Ehren Alles wagen" iſt nicht die bekanntere Weiſe des Liedes: „Herzliebſter Jeſu, was haſt du verbrochen" angepaßt, ſondern eine weniger gebräuchliche, aber gewiß auch minder vorzügliche**). Wie tief gefühlt iſt bei Graun das immer mächtigere Anſchwellen des Stromes der Klage in den Worten „Ihr Augen weint!" Zu bebenden Saiten der Bäſſe, zu geriſſenen der Geigen tragen zuerſt zwei hohe Stimmen die Choralweiſe einfach vor, gleichen Schrittes fortgehend, nur von zwei Hoboen begleitet. Die ſanften Laute des Troſtes, daß „der Löwe aus Juda's Stamme überwunden habe", ertönen danach; nun geſellt ſich den beiden klagenden Stimmen eine 3te, ein Tenor, in kanoniſcher Nachahmung der Oberſtimme nachfolgend, ſoweit ſie die reine Choralmelodie vorträgt, und den Hoboen ſchließt eine Flöte ſich an. Durch die größere Fülle der Harmonie werden wir ergriffen, aber die Kunſt der Zuſammenfügung verſchwindet uns über der Tiefe des Gefühls, die vor uns laut wird; nothwendig, lebendig ſcheint jene Fülle vor uns aus dem einfachen Geſange ſich zu erſchließen. Die Troſtesſtimme kehrt wieder, ihr aber folgt jetzt in voller Harmonie der 4 Chorſtimmen der Choral, der nun alle mitwirkenden Kräfte in ſeinen Strom mit fortreißt. Telemann läßt gleich anfangs den vollen 4ſtimmigen Choral uns hören; in den beiden andern Verſen giebt er der ernſten Melodie den bewegteren Fortſchritt des $^3/_4$-Taktes und legt ſie das erſtemal in das Hoboe, wozu die Singſtimme (ein Alt) einen

*) dis fis gis c — dis f a c —

**) S. Telemanns Choralbuch Nr. 103.

melodiſchen Satz ausführt; das zweitemal (ſie durch Verzierungen aufputzend) in dieſe und theilt den bisherigen Satz des Geſanges einer Flöte in der oberen Oktave zu; regelrecht, angenehm ſelbſt als Muſiker, aber ohne tiefere Auffaſſung der Worte, die hier, weil aus Aller Herzen hervorgehend, als allgemeine Stimme der Klage, auch um ſo inniger zu Herzen gehen ſollten. Was die Chöre betrifft, ſo dürfen wir zwar denen des Todes Jeſu, gegen die anderer Telemanniſcher Werke gehalten, eine ſorgfältigere Ausarbeitung nachrühmen; wie weit aber ſtehen ſie auch in dieſer (nicht einmal der Auffaſſung zu gedenken) hinter den Graunſchen zurück! Der erſte Chor (ſein Odem iſt ſchwach) iſt durchhin nur einfache 4ſtimmige Deklamation; des zweiten, lebhaft anklagenden*), haben wir zuvor ſchon einigemale gedacht und finden über ſeinen Bau nur noch zu bemerken, daß, nach einem vollſtimmigen Eingange, er uns einen fugirten Satz entgegenbringt, der, ohne Anſpruch auf regelrechte Durchführung, durch Ausweichung und Steigerung jenen Ausdruck herber Qual erſtrebt, den er trägt. Die Worte: „Chriſtus hat uns ein Vorbild gelaſſen" hat Graun zu einer vielgerühmten Doppelfuge benutzt: in mannichfachem Anknüpfen, Verflechten, Nachahmen der Stimmen, das oft als Kämpfen und Ringen erſcheint, den Sinn des Spruches nicht unglücklich entfaltend. Telemann, ſeinen Chor durch einen prächtigen vierſtimmigen Eingang einleitend, giebt uns dann nur den baaren Inhalt der Worte wieder: er ſchließt einen 2ſtimmigen Canon in der Unteroktave an (nach einem Takte), den die beiden Oberſtimmen beginnen, die beiden tieferen nach deren Vorgange fortführen, und alſo ganz eigentlich in ihre Fußtapfen treten! Kräftig und würdig, es iſt wahr, ſind die beiden noch übrigen Chöre: „Freuet euch alle ihr Frommen" und „Hier liegen wir gerührte Sünder", aber das Mißverhältniß, das durch das geſammte Werk obwaltet, können ſie nicht ſchlichten: das abſichtliche Hervorheben des Gegenſtandlichen, das ſelbſt die Grenzen der Tonkunſt überſchreitende Hinwirken auf die Fantaſie, wo Gefühl und Empfindung allein in Anſpruch zu nehmen waren. Deshalb, eben weil das Glänzende aber Sinn- und Naturwidrige nicht lange zu täuſchen vermag und ſchnell dahinfällt, ſobald die einſeitige Richtung aufgehört hat, die ſich ihm zugewendet, iſt Telemanns Arbeit, weil an ſolcher Richtung krankend, alles Verdienſtes ungeachtet, nunmehr völlig vergeſſen, und hat nur in den Händen des Forſchers noch dauernden Werth, der den rüſtigen, bildungskräftigen Mann auf dem Wege ſeiner Ausbildung verfolgen und ſeine Zeit in ihm abgeſpiegelt ſehen will.

Wollen wir nach allem dieſem Telemann als geiſtlichen Tonkünſtler, und namentlich auf dem Gebiete des Oratoriums, ſeiner Bedeutung nach im Allgemeinen würdigen, wie wir es zuvor mit andern Meiſtern gethan, ſo ſtellen wir uns damit eine nicht leichte Aufgabe. Denn nicht eine einfache, eine höchſt zuſammengeſetzte Richtung vielmehr tritt in ihm uns entgegen, ja, eine aus widerſtrebenden Beſtandtheilen gemiſchte. Allſeitige Empfänglichkeit für alle Lebensblüthen ſeiner Kunſt, die ihm die Gegenwart darbietet, mögen ſie rohe Erzeugniſſe des friſchen, unbewußten Kunſttriebes ſeyn oder Hervorbringungen eines geläuterten, im Dienſte der Sinnlichkeit verfeinerten Geſchmackes, eines durch ihn geſchärften Kunſtvermögens; ein ſeltenes Geſchick, des Empfangenen ſich zu bemeiſtern, um die eigene Bildungskraft damit zu bereichern. Kecker Witz, ſcharfer Spott gegen alles gerichtet, was dem lebendigen Fortwachſen der Kunſt eine hergebrachte Schranke entgegenſetzen will; beides in einſeitiger Übertreibung geübt, auch gegen die Vorzeit im Allgemeinen, deren ergraute Verehrer von ihr

*) S. Beiſpiel 68.

jene Schranke entlehnen wollen, welche ſie um die Zeit ihrer friſchen, nun abgewelkten Blüthe in dieſem Sinne gar nicht kannte; Mißkennung, ja Verachtung jener Vorzeit, weil ihr innerſter Lebenstrieb in der Kunſt ein anderer war als der die Gegenwart beſeelende, und dieſer, mächtig und allein herrſchend wie er gefühlt wird, nun auch als der für alle Zeiten gültige, in der Vorzeit höchſtens nur träumeriſch dämmernde gelten ſoll. Dennoch, wie unbewußt, lichte, durchdringende Blicke in eben dieſe Vorzeit, die den Meiſter vorübergehend gleich einer lebendigen Gegenwart anregt, ſeinen Schöpfungen eine eigenthümliche Weihe verleihend. Große, in ſeiner Zeit außerordentliche Macht über die Kunſtmittel, ungemeine Erfindungs- und Verknüpfungsgabe; beides aber, bei entſchiedenem Übergewicht der Fantaſie über das Gefühl, oft mißleitend, den ſonſt ſcharfen Blick des Meiſters über die Grenzen ſeiner Kunſt täuſchend. Endlich, bei ausdrücklich erklärter Vorliebe für geiſtliche Tonkunſt, bei einem ihr vorzugsweiſe gewidmeten Fleiße, kaum irgend ein Werk durchhin kirchlichen Sinnes; wohl aber in redlicher Abſicht das Streben, das auf dem Gebiete des muſikaliſchen Drama, des allgemach immer reicher ausgebildeten Inſtrumentenſpiels Errungene der Kirche anzueignen, in ihrem Dienſte es für die würdigſten Aufgaben zu verwenden.

Carl Heinrich Graun.

Bei Gelegenheit eines der letzten Werke Telemanns gedachten wir Grauns, der, wie wir vorausſetzten, unmittelbar vor ihm ſich eine gleiche Aufgabe geſtellt hatte. Allein wegen ſeines Todes Jeſu dürfte dieſer treffliche Meiſter hier eben ſo wenig eine Stelle finden als ſein Zeitgenoſſe Johann Adolf Haſſe, deſſen künſtleriſche Thätigkeit zumeiſt der Oper gewidmet war und der durch den Wechſel ſeines Glaubensbekenntniſſes der evangeliſchen Kirche, für die er nie etwas von Bedeutung ſchuf, ſich entfremdet hatte. Denn auch Graun lebte, ſeinem Berufe zufolge, in ſeiner bildungskräftigſten Zeit faſt ausſchließend der Oper und Kammermuſik; ſein Tod Jeſu, wenn auch oft in der Kirche gehört, war doch niemals für gottesdienſtlichen Gebrauch beſtimmt, und ſein Te Deum allein würde hier nicht in Betracht kommen dürfen. Er hat jedoch neben mehreren Motetten, den Früchten ſeiner jugendlichen Kunſtthätigkeit, und einigen geiſtlichen Gelegenheitsmuſiken die wir übergehen, auch zwei Paſſionen für die Kirche geſchaffen, die nach Form und Inhalt einer näheren Betrachtung werth ſind. Außer den mit Liebe würdig und rein geſetzten Chorälen in dieſen und dem „Tod Jeſu" iſt er, ſo viel wir wiſſen, für den kirchlichen Gemeinegeſang niemals thätig geweſen, namentlich nicht als Sänger geiſtlicher Weiſen.

Mit wenigen Worten rufen wir uns ſeine Lebens- und Bildungsgeſchichte in das Gedächtniß. Er war, der jüngſte von drei Brüdern, im Jahre 1701 zu Wahrenbrück bei Dresden geboren, ein Sohn des dortigen Generalacciſeeinnehmers Auguſt Graun. Seit 1713 Zögling der Kreuzſchule zu Dresden, gewann er durch eine ſchöne, biegſame Singſtimme die Zuneigung des dortigen Cantors Johann Zacharias Grundig, der ihm Unterricht im Geſange ertheilte, und des Organiſten Pezold, der ihn im Klavierſpiele unterwies. Die erſte, lebendig-geiſtige Berührung auf dem Gebiete ſeiner Kunſt ſcheint er jedoch durch Reinhard Keiſer empfangen zu haben, deſſen „muſikaliſche Landluſt" er damals kennen lernte und ſo großes Behagen daran fand, daß er dieſe anmuthigen Geſänge faſt durchaus ſeinem Gedächtniſſe einprägte. Und, in der That! wir finden in allen ſeinen Hervorbringungen eine gleiche Sangbarkeit und Milde als in denen jenes von ſeiner Zeit hochgefeierten Meiſters, nur daß

er dieſen an Gründlichkeit tonkünſtleriſcher Ausbildung bei weitem überragt. Dann, in die Jünglingsjahre eingetreten, widmete er ſich mit Ernſt der Kunſt des Tonſatzes unter Anleitung des Kapellmeiſters Schmidt, während er zugleich durch die Opern Lotti's und Heinichens Gelegenheit fand zu neuen Kunſtanſchauungen. Sein Gönner, der damalige Ceremonienmeiſter und Hofpoet Johann Ulrich König, empfahl ihn als angenehmen Tenorſänger, nach dem Abgange Haſſens, dem braunſchweiger Hofe, an dem die Oper damals, nach dem Vorgange Hamburgs, in kräftiger Blüthe ſtand. Dorthin ging er im Jahre 1725, und da er nicht allein als Sänger, ſondern zugleich als Tonſetzer ſich auszeichnete, erhielt er, ohne Unterbrechung ſeiner Thätigkeit in jener erſten Eigenſchaft, zugleich die Stelle eines Vicekapellmeiſters, die er zehn Jahre, bis 1735, bekleidete, wo er dem Rufe des damaligen Kronprinzen Friedrich von Preußen nach Rheinsberg folgte, zuerſt als Kammerſänger, dann nach der Thronbeſteigung des Prinzen als Kapellmeiſter. Als ſolcher brachte er bis zum ſiebenjährigen Kriege 28 Opern auf die Berliner Opernbühne; der Tod Jeſu, das Te Deum ſind die Frucht ſeiner ſpäteren kurzen Lebensdauer ſeit 1756; denn ſchon am 8ten Auguſt 1759, noch während des Krieges, unterlag er einer Bruſtentzündung, von ſeinem großen Könige mehr noch als Sänger denn als Tonſchöpfer beklagt; denn obgleich ihn dieſer nach Würden zu ſchätzen wußte, ſagte demſelben doch Haſſe's feuriger Geiſt mehr zu als Grauns Weichheit und Milde.

Wegen ſeiner früheſten geiſtlichen Werke, ſeiner Motetten, verweiſen wir auf die fünf Theile der von Hiller in Partitur herausgegebenen Sammlung vierſtimmiger Motetten und Arien (1776—1784), die deren vier mittheilt*). Jene beiden Paſſionen, deren wir gedachten, entſtanden während ſeines Aufenthaltes zu Braunſchweig, alſo zwiſchen 1725 und 1735; ſie ſind demnach um Vieles jünger als die Compoſitionen Keiſers, Händels, Mattheſons und Telemanns von Brockes' Paſſion, gehen aber den reifſten und trefflichſten Werken Händels um mehrere Jahre voran. Welche von beiden Paſſionen die ältere ſei? darüber habe ich keine ſichere Nachricht gefunden; ich beginne mit der Betrachtung der an Umfange größeren, in der Anlage des Gedichtes mehr zuſammengeſetzten, und laſſe dann die der kürzeren, in ihrer Einrichtung einfacheren folgen.

Jene größere beſteht aus zwei Theilen. Der erſte derſelben, den wir die Verkündigung nennen möchten, ſchließt ſich, ſeiner Anlage nach, an die gewöhnlichen Sonntags- und Feſtmuſiken jener Zeit. Um Sprüche der heiligen Schrift, meiſt aus den Büchern des neuen Teſtaments, aber auch aus Jeſaias gewählt, reihen ſich fromme Betrachtungen in Arien und Recitativen, durch einen Choral eingeleitet:

Kommt her und ſchaut, kommt, laßt uns doch von Herzen
Betrachten Chriſti Leiden, Pein und Schmerzen!
Er tritt die Kelter Gottes, wie ich meine,
Wohl recht alleine!

*) I. S. 1. Herr ich habe lieb die Stätte deines Hauſes ꝛc.
III. S. 2. Laſſet uns aufſehen auf Jeſum ꝛc. (entlehnt aus Grauns größerer Paſſion, wo ſie mit Inſtrumentalbegleitung erſcheint, die jedoch, mit Ausnahme des oft ſelbſtändigen Baſſes, dem Geſange ſich anſchließt.)
IV. S. 23. Laſſet uns freuen und fröhlich ſeyn, und Gott die Ehre geben; denn die Hochzeit des Lammes iſt kommen.
Ebd. S. 29. Seelig, ſeelig ſind, die zu dem Abendmahle des Lammes berufen ſind.

Der erſte jener Sprüche:

„Laſſet uns aufſehen auf Chriſtum, den Anfänger und Vollender des Glaubens; welcher, da Er wohl hätte mögen Freude haben, wählet er das Kreuz, und achtet der Schande nicht,“

führt uns nun in die Reihe der folgenden Betrachtungen; der letzte: „Sehet, wir gehen hinauf gen Jeruſalem, und es wird alles vollendet werden, das geſchrieben ſteht von des Menſchen Sohne,“ weiſet uns hin auf den zweiten Theil, der des Herrn Leiden ſelbſt uns entgegenbringt. Hier erſcheint nun der Evangeliſt zum erſtenmale, nicht mit dem bibliſchen Berichte in ſeinem ganzen Zuſammenhange, ſondern mit einzelnen Zeilen, die deſſen Hauptpunkte hervorheben, beginnend mit Judas' Verrath und endend mit dem Verſcheiden des Herrn am Kreuze. Nur einzelne Worte Chriſti treten ſelbſtändig, in der Faſſung der Schrift, aus dieſen Bruchſtücken hervor; „meine Seele iſt betrübt bis an den Tod; mich dürſtet; es iſt vollbracht!“ Die Einſetzung des Abendmahles, die tröſtliche Verheißung an den reuigen Schächer, erſcheinen in gereimten Zeilen. In eigenthümlicher Weiſe iſt bei jener die Veranlaſſung zu einem Duette, dem erſten der beiden dieſes zweiten Theiles, gefunden. Der Herr hat geſprochen:

„Dies iſt mein Leib, kommt, nehmet, eſſet,
Trinkt dieſes Blut,
Damit ihr meiner nicht vergeſſet,“

dazwiſchen iſt, nur einſtimmig, die 4te Strophe des Abendmahlsliedes „Schmücke dich, o liebe Seele“ erklungen, der Geſang der das Sacrament empfangenden Kirche:

„Ach, wie hungert mein Gemüthe ꝛc.“

und wir haben dann eine troſtreiche Betrachtung in einer Arie gehört. Nun treten zwei allegoriſche Perſonen auf: Sulamith und „die thörichte Vernunft“ in folgendem Geſpräche:

Sulamith. Nun iſt mir Jeſus ſtets zur Seiten.
Thörichte Vernunft. Und wo, und wie?
S. In Brod und Wein.
V. Dies ſcheinet mit ſich ſelbſt zu ſtreiten!
S. Soll Jeſus mit ſich uneins ſeyn?
V. Der Heiland giebt dir nur ein Zeichen!
S. Ein Teſtament hat keine Zeichen nicht!
V. So willſt du nicht von deinen Worten weichen?
S. Ich glaube was ein Sterbender, noch mehr, was Jeſus ſpricht.
V. Der Leib war ja noch nicht gebrochen, und die Verheißung war noch nicht geſchehn!
S. Und doch hat Jeſus ſo geſprochen, der deinen Einwurf längſt vorausgeſehn!

Duett.

V. Mein armer Geiſt giebt ſich gefangen,
S. Mein froher Geiſt kann ſiegend prangen!
V. Mein Grübeln fällt, mein Einwurf bricht,
S. Mein Glaube ſteht und ſcheitert nicht!
Ach folge mir!

B. Ich folge dir!
S. } Du mußt }
B. } Ich will } das tolle Denken laſſen,
Beide. Und Jeſu Wort in Einfalt faſſen,
S. Das dir }
B. Das mir } den Leib im Brod, das Blut im Wein verſpricht!

Es iſt in der That ein karger Nothbehelf für dichteriſche Erfindungsgabe, die endlich doch nur in lebendigem Gefühle der Bedeutung des dargeſtellten Gegenſtandes wurzeln kann, wenn hier die Lutheriſche und Zwingliſche Anſicht von dem Abendmahle gegeneinandergeſtellt werden, um nur Gelegenheit zu finden, daß Zwei einen Geſang ausführen können, in Wechſel und Vereinen ihrer Stimmen; einen Geſang, der uns die Schlichtung eines Streites entgegenbringen ſoll bei einer Feier, wo dieſer Streit als geſchlichtet vorausgeſetzt werden muß, wo alles nur in tiefer Anbetung eines heiligen Geheimniſſes ſich vereinen kann.

Dieſem ſeltſamen Duette folgt nun im Chore der letzte Schriftſpruch des zweiten Theiles (Ebräer IX. 12) als Bekräftigung eben für dieſe Stelle aufgeſpart:

„Chriſtus iſt durch ſein eigen Blut einmal in das Heilige eingegangen und hat eine ewige Erlöſung erfunden!“

Von da an erſcheint allein noch der Evangeliſt mit dem reinen Worte der Schrift, und das Folgende ſtellt nur Wechſel dar zwiſchen ſeinem Berichte, den Chorälen der Kirche, und frommen, in Recitative und Arien gefaßten Betrachtungen, deren letzte, dem Schlußchorale vorangehend, als Chorarie ſich darſtellt:

Durch das Blut erlöſte Seelen
Werdet itzo Grabeshöhlen,
Machet euch zu Fels und Stein,
Leget euer Heil hinein,
Salbet ihn mit frommen Zähren;
Sein Tod wird nicht lange währen,
Denn am dritten Morgenſchein
Wird er auferſtanden ſeyn!

Was nun die tonkünſtleriſche Behandlung des Gedichtes betrifft, ſo konnte bei deſſen Schwächen ein Werk erſten Ranges durch ſie freilich nicht hervorgehen, doch hat uns der Muſiker nicht ſelten den Dichter vergeſſen gemacht, ja, er iſt ſelbſtändig ſchaffend aufgetreten, wo es ihm vergönnt war. Dreierlei iſt es, was wir in dem Ganzen unterſcheiden können: den, der Schrift angehörenden Theil deſſelben in den ſogenannten Dictis oder Sprüchen, und in den Bruchſtücken der Erzählung des Evangeliſten, aus der ſich wieder die Reden des Herrn hervorheben; die eingeſtreuten Strophen aus Kirchenliedern; das von dem Dichter Hinzugethane. Jeder dieſer 3 Theile wird auch durch die Behandlung ausgezeichnet. Der Schriftſprüche ſind ſechs; von ihnen iſt nur der erſte und der letzte, die wir ſchon zuvor anführten, als 4ſtimmiger Chor behandelt, auch zeigen ſie ausſchließend fugirte Behandlung, mit edler, bedeutungsvoller Führung der Stimmen, zumal der erſte, der zu den

beſten Sätzen Grauns in dieſer Gattung gehört*). Unter den übrigen vier Sprüchen tritt der zweite beſonders hervor. Ein Baß, eingeleitet durch ein Vorſpiel zweier Fagotte und der Grundſtimme und dann ferner durch ſie begleitet, ruft die Verkündigung aus:

„Siehe ich komme; im Buche iſt von mir geſchrieben".

Ein Tenor, durch langgehaltene Töne der Geigen begleitet, tritt ihm fragend entgegen:

„Wer iſt der, ſo von Edom kommt, beſpritzt, beſudelt, voller Wunden?"

Mit gleicher Begleitung wie anfangs lautet die Antwort: „Ich komme"; ſie bleibt auch dieſelbe, wenn der Fragende, nicht minder in ähnlicher Art begleitet als zuvor, nun weiter forſcht:

„Hat ſich mein Heiland eingefunden,
Der die Gerechtigkeit der Seelen lehrt?

und ſo ferner, bis zuletzt der Fragende, ungewiß wer es ſei, der ſich zu ihm kehre, ſeine bangen Zweifel in einer Arie aushaucht.

Die übrigen drei Sprüche ſind als Arien für die beiden tieferen Stimmen behandelt, ohne Wiederholung und nur durch den Baß begleitet; eine Behandlung, die wir in dem übrigen Theile des Werkes nicht weiter finden. Der Bericht des Evangeliſten ſtellt ein nur durch die Grundharmonie begleitetes, einfaches Recitativ dar; als Arioſo treten aus ihm die wenigen darin vorkommenden Reden Chriſti hervor, die jedoch keinem beſonderen Sänger zugetheilt ſind. Eine Begleitung der Geigen ertönt nur zu den Worten der Verheißung an den reuigen Schächer, die wir aber, als von dem Dichter in Reime gefaßt, zwar wohl aus der Schrift herleiten, jedoch nicht zu den aus der Schrift unmittelbar geſchöpften Reden rechnen dürfen.

Der Choräle ſind neun, die Mehrzahl (7) vierſtimmig geſetzt, mit Sorgfalt, würdig und eindringlich, ein wahrer Vorzug dieſes Werkes gegen die ähnlichen der drei Hamburger Tonſetzer, Keiſer, Mattheſon und Telemann. Nur zwei dieſer Choräle unterſcheiden ſich in der Behandlung von den übrigen. Der eine iſt mit einem Schriftſpruche verbunden, deſſen wir eben dieſer Verknüpfung wegen zuvor nicht gedacht haben: „Siehe, das iſt Gottes Lamm, das der Welt Sünden trägt"**), ein Spruch, der von den drei tieferen Stimmen, denen die Begleitung der Geigeninſtrumente ſich zumeiſt im Einklange anſchließt, in ſanftem melodiſchem Geſange vorgetragen wird. In deſſen Ruhepunkte tönt nun die Oberſtimme, von drei Hoboen begleitet, das Lied hinein:

„Chriſte, du Lamm Gottes,
Der du trägſt die Sünd' der Welt,
Erbarm' dich unſer!"

Auf ähnliche Weiſe vernehmen wir die Strophe:

„Ach wie hungert mein Gemüthe ꝛc."

aus Johann Francke's Abendmahlsliede: „Schmücke dich o liebe Seele" in der eben ſo begleiteten

*) Man findet ihn, wie ſchon angegeben iſt (S. 234 in der Anmerkung), in dem 3ten Theile der Hillerſchen Motettenſammlung.

**) S. Beiſpiel 69.

Oberſtimme zwiſchen den Einſetzungsworten des Abendmahls, die eine Baßſtimme uns hören läßt, der die Geigen in ſelbſtändigen kurzen Sätzen ſich geſellen.

Außer dieſen neun geſungenen Chorälen erſcheint noch eine zehnte Kirchenmelodie zu einer kurzen Tenorarie, nur in einem begleitenden Blasinſtrumente; mit jener zarten, frommen Beziehung, wie ſie bei den ernſter geſinnten Tonmeiſtern auch dieſes Zeitraums uns noch oft begegnet. Der Bericht des Evangeliſten von dem ſchweren Kampfe des Herrn auf dem Ölberge hat mit deſſen Worten geſchloſſen: „meine Seele iſt betrübt bis in den Tod"; an dieſe reiht ſich jene Tenorarie:

Bis in den Tod iſt Jeſus' Geiſt betrübet*),
Weil Sünde, Tod und Höllengluth
Auf ihm, als unſerm Opfer ruht;
Ach! wie hat uns der Heiland nicht geliebet,
Wer aber iſt von uns, der rechte Buße übet?

Dieſe Arie wird in Achteln von den Geigen einfach harmoniſch begleitet; ihnen aber vereint ſich, ehe noch die Singſtimme begonnen hat, ein großes Hoboe mit der Weiſe des Liedes:

Jeſu, meines Lebens Leben,
Jeſu, meines Todes Tod,
Der du dich für mich gegeben
In die tiefſte Seelennoth,
In das äußerſte Verderben,
Nur daß ich nicht möchte ſterben;
Tauſend, tauſendmal ſei dir
Liebſter Jeſu, Dank dafür!

Wir hören dieſe Worte nicht, aber die ſanften Klänge der Melodie rufen ſie in unſer Gedächtniß, wir empfinden ſie als die Antwort einer frommen Seele auf die Frage, mit welcher der ſo begleitete Geſang ſchließt.

Das von dem Dichter Hinzugethane erſcheint, als fromme Betrachtung, ausſchließend im Einzelgeſange, mit Ausnahme des 4ſtimmigen Schlußchors; Alles in der Form von begleiteten und unbegleiteten Recitativen und Arien, denn auch jener Chor ſtellt, wie bereits angeführt worden, nur eine Chorarie dar, iſt alſo von der Behandlung der Schriftſprüche und Kirchenlieder weſentlich unterſchieden. Von ſechzehn Arien, die das Ganze enthält, hat die Mehrzahl, ihrer zwölf, die damals allgemein in der Oper beliebt gewordene Form der Theilung in zwei Sätze, deren erſter nach dem zweiten entweder ganz oder von einer bezeichneten Stelle an wiederholt wird. Als concertirende Inſtrumente erſcheinen dabei eine kleine Geige (Violino piccolo) und ein Violoncell, Flöte, Hoboe, Fagott, zwei Hörner; die Mehrzahl derſelben, namentlich ein großes Hoboe, treten auch als begleitende auf. Es iſt nichts verſäumt, um dieſen Theil des Ganzen auf das Mannichfaltigſte zu ſchmücken und ihn dadurch auszuzeichnen. Auch ein zweites Duett erſcheint nach des Herrn tröſtlicher Verheißung an

* S. Beiſpiel 70.

den reuigen Schächer, glücklicher eingeführt als das erſte; es reiht ſich unmittelbar an jene Troſtesworte, mit denen von zwei weiblichen Stimmen, die hier eingeführt werden ohne allegoriſche Benennungen, die höhere von der tieferen auf die Frage beruhigt wird, ob ſie auch ihr wohl bei ihrem letzten Kampfe ertönen würden.

Das ganze Werk, ungeachtet der Mängel der Dichtung, macht einen würdigen, harmoniſchen Eindruck, den man der ſinnigen Behandlung des Tonmeiſters allein zu danken hat. Dadurch, daß er die einzelnen Beſtandtheile deſſelben ſo beſtimmt auseinandergehalten hat, tritt das Wichtigere unmittelbar mit Bedeutung hervor; auch das Geringere, wo nur irgend Veranlaſſung zu gefühlvollem Geſange gegeben war, wird dadurch eindringlich, mindeſtens erſcheint es mannichfaltig durch den ihm geliehenen Schmuck ſelbſtändig mitwirkender Inſtrumente. Die Richtung auf muſikaliſche Malerei macht ſich nirgend hier geltend, das Mächtige, Starke tritt an keiner Stelle hervor; dagegen waltet über dem Ganzen der Zauber der Melodie Keiſers, getragen von einer tüchtigen muſikaliſchen Bildung, gehoben durch ſorgfältigere Ausführung als wir ſie bei jenem fruchtbaren, flüchtig arbeitenden, ſinnlich genußſüchtigen Meiſter finden.

Die zweite, von Graun zu Braunſchweig geſetzte Paſſion iſt, ihrer einfachen Anlage nach, mit wenigen Worten zu beſchreiben. Ihren Kern bildet eine Reihe von Schriftſprüchen aus dem 53ſten Capitel des Propheten Jeſaias, welche insgeſammt als 4ſtimmige, fugirte Chöre behandelt ſind; an ſie ſchließen ſich 4ſtimmige Choräle, einzelne Strophen aus Kirchenliedern; die dazwiſchen eingewobenen frommen Betrachtungen erſcheinen, wie bei der größeren, eben beſprochenen Paſſion, in der Form von einfachen und begleiteten Recitativen, Arien und einem Duett. Auch hier finden wir die Vereinigung eines Schriftſpruches — des einzigen aus dem neuen Teſtamente, der uns hier begegnet — mit der Strophe eines Kirchenliedes; nur bilden hier, obgleich die Choralmelodie, eben wie in der größeren Paſſion, nicht als feſter Geſang in ſtrengerem Sinne erſcheint, und eben wie dort begleitet, nur bei den einzelnen Ruhepunkten des geſungenen Schriftſpruches zwiſchen denſelben hineintönt, die drei tieferen Stimmen, von denen dieſer vorgetragen wird, bei aller Sangbarkeit doch ein kunſtreicheres Gewebe und zeigen die gewählte Form der Behandlung reicher und feiner ausgebildet, daher denn wohl dieſe Paſſion um einige Jahre ſpäter entſtanden ſeyn mag als jene erſte, die von ihr durch Anmuth der Melodie wohl noch übertroffen wird. Der Spruch, deſſen wir gedachten, findet ſich im 14ten Verſe des 10ten Capitels im Hebräerbriefe:

„Chriſtus hat mit ſeinem Opfer in Ewigkeit vollendet die geheiliget werden“*),

und dazu erklingt die erſte Strophe des Liedes:

Nun giebt mein Jeſus gute Nacht,
Nun iſt ſein Leiden vollenbracht,
Nun hat er ſeiner Seelen Pfand
Gegeben in des Vaters Hand.

Auch hier iſt der dem letzten Chorale: „O Traurigkeit, o Herzeleid“ vorangehende 4ſtimmige Schlußgeſang als Chorarie behandelt:

*) S. Beiſpiel 71.

Zu meinem Heil, zur Glaubensſtärke
Zielt meines Jeſu Tod und Grab,
O welche treue Liebe! ab.
Und da ich dieſen Vortheil merke,
Will ſich mein dankbar Herz gewöhnen
Zu wahrer Buß' und Freudenthränen.

Die übrigens wohlgemeinte Poeſie iſt, wie man aus der mitgetheilten Probe ſieht, geringhaltig, allein ſie wird durch die Töne unſeres Meiſters gehoben und getragen.

Graun, gleich Keiſer, nur neben ſeiner dem muſikaliſchen Drama gewidmeten Berufsthätigkeit für die Kirche ſchaffend, und in bedeutenderem Umfange durch die eben beſprochenen Werke allein, können wir als den Gipfelpunkt der durch Keiſer angebahnten Richtung geiſtlichen Kunſtgeſanges bezeichnen. Sie erſcheint bei ihm in gleicher Milde und Anmuth, jedoch nicht allein reiner und geläuterter, ſondern auch gründlicher und gediegener. Ähnliches in dieſer Weiſe hat wohl Mancher nach ihm geleiſtet, Beſſeres Keiner.

Gottfried Heinrich Stölzel.

Neben den von uns beſprochenen kirchlichen Tonſetzern der erſten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, die zugleich für die Oper thätig waren, ragt noch Gottfried Heinrich Stölzel hervor, den wir nicht übergehen dürfen. Was wir von ſeinen Lebensumſtänden wiſſen, beruht zum größeſten Theile auf ſeiner eigenen Erzählung, die er Mattheſon für deſſen Ehrenpforte (1740) einſandte, und wir folgen dieſer als der ſicherſten Quelle, ſo weit ſie uns leitet, das Übrige aus andern Nachrichten ergänzend.

Stölzel wurde am 13ten Janur 1690 zu Grünſtädtel im Churſächſiſchen Erzgebirge geboren. Sein Vater war dortiger Organiſt, Schüler des Fürſtlich Sächſiſchen Hoforganiſten Moritz Edelmann zu Halle. Frühe ſchon wurde er zum Clavierſpiele und Singen angehalten und daneben durch einen Hauslehrer unterrichtet; mit etwa 13 Jahren, alſo um 1703, ſandte ihn ſein Vater auf das Lyceum zu Schneeberg, wo ihn der Cantor Chriſtian Umlauf, ein Schüler Kuhnau's, „im Generalbaß und Zuſammenſetzung des Concents" unterwies. „Doch (ſchreibt er ſelber an Mattheſon) wurde zu meinem Glücke dieſes letztere nur ſo weit getrieben, daß mir Raum blieb, durch das ſchwarze Notengewölke ungehindert nach der Sonne der Melodie blicken zu können." Nach einigen Jahren vertauſchte er die bisher beſuchte Lehranſtalt mit dem Gräflich Reußiſchen Geſammtgymnaſium zu Gera, „woſelbſt (rühmt er) mir ratione des gräflichen Hofes ein weit beſſerer Geſchmack, als ich bisher gewohnt war, in die Sinne fiel." Er fand nämlich Behagen an den Sätzen des dortigen Kapelldirectors Emanuel Kegel, und ſuchte „ſeine Gedanken auf ſolchen Schlag einzurichten," gewann damit Beifall, führte noch als Gymnaſiaſt öffentlich Muſiken auf, wurde aber, wiewohl umſonſt, von Lehrern und Vorgeſetzten dringend von der Tonkunſt abgemahnt. Im Jahre 1707 bezog er die Hochſchule zu Leipzig, und da in dieſer Stadt eben damals die eine Weile geſchloſſen geweſene Opernbühne wieder geöffnet wurde, fand er durch fleißigen Beſuch derſelben Gelegenheit, ſeiner Lieblingsneigung nachzugehen.

Hier gewann er die Gunſt des Muſikdirectors an der neuen Kirche, Melchior Hofmann. Er war dieſem bei Gelegenheit der Probe ſeiner Oper Acontius und Cydippe dadurch bekannt geworden, daß er eine fehlende Mittelſtimme ſofort ergänzt hatte, und wurde nunmehr von ihm aufgefordert, ſich in der Setzkunſt ferner fleißig zu üben. Seine erſten größeren Verſuche führte Hofmann als von ihm ſelber herrührende auf, theils in der Kirche, theils dem durch ihn gegründeten collegium musicum, bis endlich Stöltzel, von ihm als ſelbſtändig erklärt, fortan in eigenem Namen auftrat. Von Leipzig wanderte nun dieſer nach Schleſien, wo er 2 Jahre lang in Breslau verweilte, durch Unterrichtgeben in der Tonkunſt ſeinen Lebensunterhalt erwarb, eine Serenate auf die Krönung Kaiſer Carl des Sechsten und ein ſelbſt gedichtetes Drama, Narciſſus, in Muſik ſetzte. Wir finden ihn dann zu Halle, wo er auf Veranlaſſung des Capellmeiſters Theile eine Oper, Valeria, für die Naumburger Meſſe arbeitet; in Gera, wo er im Auftrage des Grafen Reuß (1712) die Oper „Roſen und Dornen der Liebe" aufführt; zu Naumburg, wo um 1713 zwei andere Opern von ihm die Bühne betreten. Er beſucht dann Italien, damals nun allgemein als hohe Schule der Tonkunſt geltend, wendet ſich von da über Inſpruck nach Prag, wo er faſt drei Jahre verweilt und der Gunſt mehrer vornehmen Gönner und Freunde der Tonkunſt genießt, Antons von Adlersfeld, des Grafen Logi, des Freiherrn von Hartig, die wir auch in den Berichten anderer Tonkünſtler höchlich gerühmt finden. Hier ſetzt er außer mehren Opern und vielen Inſtrumentalſachen auch Meſſen, deutſche, lateiniſche, italieniſche Oratorien. Von dort ruft ihn, den bisher auf fremdem Gebiete Beſchäftigten, um 1717 das zweite Jubelfeſt der Reformation ab; er feiert es zu Bayreuth, wo er die kirchliche Muſik dazu anfertigt. Im folgenden Jahre (1718) wird er als Capellmeiſter an den Gräflich Reußiſchen Hof zu Gera berufen, und dort vermählt er ſich am 25ſten Mai des folgenden Jahres (1719) mit der älteſten Tochter des Diaconus Magiſter Johann Knauer zu Schleitz, Chriſtiane Dorothee; eine Ehe, in der ihm 9 Söhne und eine Tochter geboren wurden, welche, neben ſechſen jener, um 1740 ſich noch am Leben befand. Eine bleibende Stätte erhielt er endlich zu Gotha, wo ihm Herzog Friedrich der Zweite (1719) das Amt ſeines Hofcapellmeiſters mit einem Gehalte von 700 Kaiſergulden und dem Range eines fürſtlichen Secretarius übertrug; ein Dienſtverhältniß, in welchem er auch nach dem (am 23ſten März 1739 erfolgten) Ableben ſeines Beſchützers durch deſſen Nachfolger, Herzog Friedrich den Dritten, beſtätigt wurde. Er überlebte den Tod jenes ſeines erſten Dienſtherrn nur um Weniges länger als 10 Jahre; am 27ſten November 1749 ſchied er aus dem Leben, 59 Jahre, 11 Monate und 14 Tage alt, in den letzten Jahren krank, ſchwachſinnig, ja, verſtandeszerrüttet. Freunden ſoll er in lichten Stunden das Geſtändniß abgelegt haben, die Ausarbeitung eines ſeiner letzten Kirchenjahrgänge habe ſeine Geiſteskräfte aufgerieben, er habe dort unternommen, Chöre, Arien, Recitative durchweg vierſtimmig zu ſetzen; eine Äußerung, die wir, in der Allgemeinheit, wie ſie uns hinterbracht iſt, auf ſich beruhen laſſen, obgleich in ſeinen geiſtlichen Cantaten 4ſtimmige Recitative nicht ſelten ſind.

Gerber*) nennt an geiſtlichen Werken unſeres Meiſters acht Doppeljahrgänge für den Haupt- und Nachmittags-Gottesdienſt jedes Sonn- und Feſttages; 14 Paſſions- und Weihnachtsmuſiken; er lobt ſeine concertirenden Arien, und namentlich die Vortrefflichkeit ſeiner Recitative, wie er denn 1739 auch eine Abhandlung vom Recitative ſchrieb, deren Herausgabe jedoch nicht zu Stande kam.

*) A. L. II. Col. 589. 590.

In neuerer Zeit iſt, meines Wiſſens, von Stölzel nichts gedruckt als ſeine vortreffliche, bei aller kunſtvollen Arbeit doch wohlklingende und harmoniereiche canoniſche Meſſe, und unter dem Titel: „Siona“ 20 Fugen und Fugetten, durch Hans Georg Nägeli zu Zürich herausgegeben; Geſänge, denen die Inſtrumentalbegleitung im Clavierauszuge mitgegeben iſt und die in durchaus 4ſtimmig geſetzten Schriftſprüchen beſtehen, mit denen die meiſten ſeiner Kirchencantaten anzuheben pflegen.

Ohnfehlbar die vollſtändigſte Sammlung Stölzelſcher Werke beſitzt gegenwärtig die königliche Bibliothek zu Berlin. Sie hat dieſelbe mit der bekannten Georg Pölchauſchen Sammlung überkommen, in ſechs ſtarken Foliobänden vollſtändiger, in ſehr wenigen Fällen lückenhafter Partituren. Den meiſten der darin enthaltenen Kirchencantaten ſind auch die dazu gedruckten Texte beigeheftet, die, wie daraus zu erſehen iſt, an den Kirchthüren (für 6 Pf. und 1 gGr.) verkauft wurden. Die meiſten derſelben haben den Tonſetzer ſelbſt zum Urheber, einige auch den M. Johann Knauer, ſeinen Schwäher. Einigen der Partituren findet ſich auch eine Jahrzahl beigefügt.

Dieſe Kirchencantaten ſind im Ganzen nach einem gleichen Zuſchnitte eingerichtet. Ein Schriftſpruch beginnt, meiſt vierſtimmig geſetzt und mit Inſtrumenten begleitet; oft nur Geigen, denen aber auch Hoboen, Hautbois d'amour und bis vier Trompeten und Pauken, je nach der Beſtimmung einer jeden Cantate hinzutreten. Nur ſelten finden wir dieſe Schriftſprüche einſtimmig behandelt; in den meiſten derſelben erſcheint dann und wann nur fugirte Behandlung, andere ſind ſorgfältiger und mit beſonderer Liebe ausgeführt, und eben ſolche hat Nägeli, was man ihm danken muß, zur Herausgabe gewählt. Dem Schriftſpruche folgen nun Betrachtungen und lyriſche Ergüſſe in der Form meiſt begleiteter Recitative, Arien, Duetten, zuweilen mit concertirenden Inſtrumenten; ein vierſtimmiger Choral macht den Beſchluß. Er iſt in der Regel einfach genug behandelt, daß die Gemeine mit einſtimmen könnte, doch wird dies gewöhnlich (wie bei Telemann und Keiſer) die hohe, für die Mehrheit der Kirchfahrt unbequeme Lage des Satzes verhindert haben. Entweder hat alſo der Organiſt nach dem Beſchluſſe der Cantate in einen angemeßneren Umfang eingelenkt zu einer folgenden Strophe deſſelben Liedes, oder die Gemeine hat ein anderes, ihr vorgeſchriebenes Lied angeſtimmt. Bei den mehrſten Cantaten iſt nicht beſonders vorgeſchrieben, daß die in denſelben angewendeten Inſtrumente auch den Schlußchoral begleiten ſollen, was wir jedoch vorausſetzen müſſen; in Feſtgeſängen findet ſich dabei wohl eine ſelbſtändige Inſtrumentalbegleitung. So ſchließt die Cantate für Mariä Verkündigung (fürchte dich nicht Maria ꝛc.) mit dem Liede: „Freu dich du werthe Chriſtenheit“, das aber nicht J. Eccards Singweiſe hat, ſondern die des Liedes: „Was mein Gott will, das gſcheh' allzeit“, und dieſem iſt eine einfache, wie es ſcheint Geigen- und Hoboenbegleitung mitgegeben; eine ganz gleiche geſellt ſich in der Cantate auf das Michaelisfeſt der 3ten Strophe von Luthers „Ein' feſte Burg“ (und wenn die Welt voll Teufel wär) ꝛc., die mit der bekannten Weiſe des Liedes nur durchweg im ⅔-Takt erſcheint. Reicher, wenn auch nur einfach, iſt die Begleitung der Schlußſtrophe der Oſtercantate: „Nun Dank ſei Gott, der uns den Sieg ꝛc.“ von zwei Hörnern, vier Trompeten und Pauken; der Schlußchoral der Himmelfahrtscantate: „Auf Chriſti Himmelfahrt allein“ hat eine weſentliche Begleitung von zwei Trompeten, die Zeile um Zeile — in dem dreizeiligen Abgeſange nur zu der letzten — dem Geſange hinzutritt; eine Pfingſtcantate endet mit einigen Zeilen des „Herr Gott dich loben wir“, die durch Hoboen, Geigen und einen obligaten Clarin begleitet werden, der von Zeit zu Zeit mit zierlichen Figurationen ſich dazu hören läßt u. ſ. w. Erſcheint ein Choral-

vers in der Mitte einer ſolchen Cantate (was höchſt ſelten vorkommt), ſo werden ſeine einzelnen Zeilen wohl durch recitativiſche Betrachtungen unterbrochen; auch finden wir zuweilen dem Anfangsſpruche einen bezüglichen vierſtimmigen Choralvers eingewoben, wie z. B. in einer Weihnachtsmuſik dem Lobliede der Engel: „Ehre ſei Gott in der Höhe" die erſte Strophe des Liedes: „Allein Gott in der Höh' ſei Ehr". Öfter noch geſchieht es, daß eine einzelne Liedzeile, meiſt nur einſtimmig, mit ihrer gewöhnlichen Melodie den Anfangsſpruch einleitet, ohne daß der übrige Theil der Strophe oder Singweiſe nachfolgt. So hören wir nach der Zeile: „Biß willkommen du werther Gaſt" den Spruch: Er kam in ſein Eigenthum und ſeine Diener nahmen ihn nicht auf; hinter der Anfangszeile des Liedes: „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr" den gleich anhebenden Pſalm; nach „Nun danket alle Gott": Danket dem Herrn, denn er iſt ſehr freundlich; nach der Zeile: „Lebt Chriſtus, was bin ich betrübt" das tröſtliche „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt;" hinter: „Wo biſt du Sonne blieben" ertönt ſogleich: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden und die Sonne hat ſich geneiget." Am Feſte der Heimſuchung Mariä beginnt die Zeile: „Lobt ihn mit Herz und Munde" und der Chor fährt fort: „Werdet voll Geiſtes, redet mit einander von Pſalmen und Lobgeſängen und geiſtlichen, lieblichen Liedern;" nach dem Anfange: „Schreib' meinen Nam' aufs beſte ins Buch des Lebens ein", am Feſte Johannes des Täufers, vernehmen wir: „Freuet euch, daß eure Namen im Himmel geſchrieben ſind"; die Zeile: „Was Gott thut, das iſt wohlgethan" leitet den Chor ein: „Siehe, hier bin ich, er mache es mit mir wie es ihm wohlgefällt ꝛc.", und ſo begegnet uns Ähnliches in andern Fällen. Dieſe Form, den Anfangsſpruch durch eine einzelne Liedzeile zu verkünden, findet bei einigen Cantaten ſich noch erweitert. Der ſo eingeleitete, beginnende Chor iſt kunſtreicher, bedeutſamer ausgeſtaltet, doch, wie in allen ſolchen Fällen, ohne tonkünſtleriſche Beziehung auf die Weiſe der anhebenden Liedzeile; dagegen tritt nun in der Mitte des Ganzen die vollſtändige Strophe und Melodie jenes einleitenden Liedes ein, ohne ſelbſtändige Begleitung; um ſie reihen ſich Recitativ, Arie, ein Duett, ſeltener deren zwei, eines oder das andere durch ſelbſtändig mitwirkende Inſtrumente begleitet, und zuletzt führt ein Recitativ wieder in den Anfangsſpruch hinüber, doch ſo, daß die ihm vorangegangne Liedzeile nicht wiederholt wird. Zuweilen iſt dieſes hinüberleitende Schlußrecitativ ein vierſtimmiges, dergleichen auch wohl, wenn ein Choral am Ende des Ganzen ſteht, dieſem vorangehen; auch ſind die Fälle nicht eben ſelten, daß der Meiſter ſeine Recitative vierſtimmig ſchließt. Weniger oft kommt es vor, daß der Anfangsſatz, als Arie behandelt, nur den allgemeinen Inhalt eines Spruches in gebundener Rede enthält, ohne ihn ſelber voranzuſtellen, und daß die Cantate alsdann nur Arie, Recitativ, Duett, Schlußchoral giebt; eben ſo geſchieht es ſeltener, daß ſie allein aus einer Reihe eng mit einander verbundener Chorſätze über Texte in gebundener Rede beſteht, wenn nicht dergleichen vielleicht aus anderen, größeren Werken des Meiſters entlehnt ſind. Auch Sätze mit obligater Orgel kommen vor.

Dieſe Kirchencantaten Stölzels in der Berliner Sammlung bilden zwei vollſtändige Jahrgänge; es ſind ihrer 104, viele doppelt (für den Vormittags- und Nachmittagsgottesdienſt) und dann nur als eine gerechnet. Zwei, von des Tonſetzers eigener Hand, ſind flüchtige, ſchwer lesbare Entwürfe, zuweilen ſelbſt ohne Unterlegung des Textes, deſſen Beifügung der Meiſter wohl erſt für die Reinſchrift aus dem Manuſcripte der auch von ihm herrührenden Dichtung ſich vorbehalten hatte.

Wir gedenken nur vorübergehend der anderen in den eben beſprochenen Bänden enthaltenen Tonſätze Stölzels. Sechs Cantaten für Geburtsfeſte Herzogs Friedrich von Gotha (fünf zu 4, eine

zu 5 Singſtimmen) werden, bis auf eine, durch einen Choral geſchloſſen, ſind alſo ſelten ohne fromme Beziehung. Die Stellung des Chores, der Arie, des Recitativs iſt hier nicht, wie in den Kirchencantaten, an eine gewiſſe Regel gebunden. In freiem Wechſel erſcheinen fugirte und arienhafte Chöre; die Inſtrumentalbegleitung iſt voller und reicher, bei den Chorälen auch meiſt eine ſelbſtändige von Blechinſtrumenten, die Zeile um Zeile ſich dem Geſange anſchließen. Eine Serenate — zum Schluſſe feſtlicher Mahle bei feierlichen Veranlaſſungen aufgeführte Muſik — von des Meiſters eigner Hand: „Seid willkommen ſchöne Stunden" iſt leicht, melodiſch, gefällig, die wenigen Chöre zu Anfange durchaus arienhaft. Zum Schluſſe erſcheint eine Inſtrumental-Gique, durch friſch eingreifende Töne weſentlich mitwirkender hoher Hörner belebt. Zwei Meſſen (Kyrie und Gloria) mit deutſchem und zwei andere dergleichen mit lateiniſchem Texte ſcheinen während des Meiſters Aufenthalte zu Prag entſtanden zu ſeyn.

Um Vieles wichtiger ſind die Paſſionsmuſiken Stöltzels, bei denen wir länger zu verweilen haben. Von der großen Anzahl, die er nach Gerbers Berichte geſetzt haben ſoll, liegen uns nur drei vor. Die eine, am Schluſſe des dritten Bandes der Cantaten eingeheftete, beginnt mit Paul Gerhards Paſſionsliede: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld ꝛc.", dem, wie gewöhnlich, die alte Weiſe des Pſalmliedes: „An Waſſerflüſſen Babylon" ſich angepaßt findet. Ein freies Geigenvorſpiel leitet es ein und ſchließt ſich an den Geſang ſodann als einfache Begleitung. Dieſem etwas reicher geſchmückten Eingangschorale folgen dann eine Reihe von Betrachtungen des Leidens Chriſti, lyriſche Ergüſſe u. dgl. in der Form von Recitativen und Arien, die hier die vorwaltende iſt; einfache Choräle ſind hindurchgewoben, und erſt gegen das Ende erſcheint ein einziger figurirter Chor: „Jeſus ſtirbt ꝛc." Eine zweite Paſſion führt den Titel: „Jeſus, als der für das verlorene Schäflein leidende und ſterbende gute Hirte; am heiligen Charfreitage 1727 in hochfürſtlicher Schloßkirche zum Friedenſtein muſikaliſch aufgeführt, und in gebundenen und harmoniſchen Zeilen abgefaſſet von Gottfried Heinrich Stöltzeln, F. S. Capellmeiſter." Dichter, Sänger und Setzer vereinigen ſich alſo hier bei dem Meiſter. Er hat das Ganze in vier Abtheilungen geſondert, wie es ſcheint nur für die Bequemlichkeit der Aufführung, um Tonmaſſen von ungefähr gleichem Umfange zu gewinnen; denn die mannichfachen Beziehungen, unter denen ihm das verlorene Schäflein erſcheint, gewähren keinen ausreichenden Theilungsgrund. Jeſus, der gute Hirte, bildet den Mittelpunkt, zur Seite ſtehen ihm das Geſetz und das Evangelium, gegenüber das verlorne, demüthige, bewegte, reuige, bußfertige, erſchrockene, dankbare, wehmüthige, glaubende, getröſtete Schäflein. Die verknüpfende bibliſche Erzählung, in gebundene Rede gebracht, iſt dem Evangeliſten zugetheilt. Nur Wechſel von Recitativen und Arien, mit eingeſtreuten, einfach geſetzten und begleiteten Chorälen erſcheint hier, kein Duett; nur ein einziger figurirter Chor, gleichwie bei der zuvor beſchriebenen Paſſion, ertönt bei Chriſti Tode, hier zu fünf Stimmen: „Ihr Himmel klagt, ihr Wolken gießet Thränen ꝛc.", und vor dem Schlußchorale eine Arie des getröſteten Schäfleins mit antwortendem, arienhaftem, gedämpften Lautes dem Geſange echoartig nachhallendem Chore. Die dritte dieſer Paſſionsmuſiken rührt aus dem nachgelaſſenen Beſitze Ph. E. Bachs an Tonwerken her; ſie iſt bezeichnet als „die letzte und neueſte des ſeel. Capellmeiſters Stöltzel." Sie wird durch ſechs Betrachtungen in Recitativen, Arien, Duetten ꝛc. gebildet, deren jede durch einen einfach geſetzten Choral eingeleitet und beſchloſſen wird. Es mangeln dieſen Betrachtungen zwar beſondere Überſchriften; in Vergleichung mit andern gleichzei-

tigen, die dergleichen haben, könnte man ſie aber dahin ergänzen: 1) Jeſus auf Gethſemane; 2) Judas' Verrath; 3) Petrus' Verleugnung; 4) Jeſus vor Pilatus; 5) Chriſtus am Kreuze; 6) Jeſu Tod und Begräbniß. Hier nicht minder wie bei den andern beiden Paſſionen, tritt nur ein einziger figurirter Chor ein, bei Jeſu Tode, in der 6ten Betrachtung, von lebhaft leidenſchaftlichem Ausdrucke:

O, ein großer Todesfall,
Jeſus höret auf zu leben!
Zittre, ganzer Erdenball,
Berſtet auf, ihr Felſenklüfte,
Öffnet euch, ihr Todtengrüfte,
Unter einem Donnerknall,
Weit und breit, ja überall
Todesboten abzugeben!

Nur von einer dieſer Paſſionen wiſſen wir mit Beſtimmtheit, daß auch deren Gedicht von dem Meiſter herrühre, aber die ſo ganz ähnliche Anlage der andern beiden unterſtützt die Vermuthung, daß bei ihnen Dichter und Tonſetzer nicht minder nur Einer geweſen, wie ja bei vielen Kirchenmuſiken Stöltzels. Die älteſte unter ihnen wird jene mit der Jahrzahl 1727 bezeichnete ſeyn, auch darum ſchon, weil ſie durch Einführung des Evangeliſten, freilich nur in Brockes' Manier, an der älteren Form jener Muſiken noch einigermaaßen feſthält und mit ihr das immer mehr beliebt werdende Allegoriſche verknüpft; die neueſte iſt urkundlich die zuletzt erwähnte, und zwiſchen beiden ſteht die zuerſt gedachte, mit dem Chorale: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" anhebende. Binnen eines Zeitraums von mindeſtens zwanzig Jahren hatte ſich alſo die Anſicht des Meiſters von dieſer Gattung kirchlichen Kunſtgeſanges im Weſentlichen nicht verändert, ſie war dieſelbe, grübleriſch-empfindſame geblieben. Aus dieſem Vertiefen in Empfindungen und Betrachtungen erwächſt aber nur ein bleiches, mittelbares Bild des Empfundenen, des Betrachteten, wenn überhaupt dabei von einem Bilde die Rede ſeyn kann; denn das daneben geſtellte Allegoriſche bleibt allezeit ein karger Erſatz für die großartige Gegenwärtigkeit und Anſchaulichkeit der Handlung, die in den, der Form des älteren Vortrages der Leidensgeſchichte ſich anſchließenden Paſſionsmuſiken aus dem einfachen evangeliſchen Berichte uns entgegentritt. Bei vielen Vorzügen des Einzelnen, namentlich größerer Gedrungenheit und Sorgfalt in der Ausgeſtaltung als bei dem ſchnell und leicht hinwerfenden Telemann, würde doch kaum eine dieſer Muſiken jetzt noch unſere Aufmerkſamkeit dauernd feſthalten können. Um Vieles friſcher ſind Stöltzels Kirchencantaten. In den Schriftſprüchen, womit er ſie eröffnet, der eigenthümlichen Beziehung, in die er dort das Kirchenlied und Schriftwort bringt, ſchließt er ſich an Hammerſchmidt, Ahle, Briegel und andere vorzügliche Meiſter des 17ten Jahrhunderts, welche dadurch das Aufgehen des Kunſtgeſanges der evangeliſchen Kirche in die überhand nehmenden rein welſchen Formen abwehrten. Es iſt aber bei ihm kein bloßes Nachtreten, es iſt ein wirkliches, geiſtreiches Fortbilden. Zum Theil erinnert es an jene Sitte der älteren Kirche, daß der Liturg einen heiligen Geſang mit ſeinen erſten Worten anſtimmt (intonirt), wo ihm dann der Chor nachfolgt; allein das Verhältniß geſtaltet ſich hier auf andere und neue Weiſe. Der Sängerchor erſcheint anſtimmend zugleich und antwortend, die Gemeine vertretend, darauf zu ihr redend, ihr entgegnend. Das geiſtliche Lied, dasjenige, womit die evange-

liſche Gemeine ſelbſtthätig eintritt in den Gottesdienſt, ertönt zuerſt, und in ihm das aus dem reichen Quelle der Offenbarung in der Schrift Abgeleitete, aus innerer lebendiger Erfahrung derſelben Hervorgegangene; mit ihm vertritt der Sängerchor die Gemeine, ſetzt ihm aber ſogleich das Urſprüngliche, das Schriftwort ſelbſt, entgegen, einſtimmend, bekräftigend, verkündend. Das Eine wie das Andere tritt mit ſo großer Klarheit und Beſtimmtheit hervor, in der Erfindung ſo anmuthig, in der Ausführung ſo gediegen, daß es ungemein anregend und erfriſchend iſt, und auch in unſerer Zeit, wenn erſt wiederum allgemeiner bekannt, ſeine Wirkung ohnfehlbar bewähren wird. Gewiß war es ein richtiger Takt des neueren Herausgebers, der Stöltzel wieder unter uns einzuführen gedachte, mit den Schriftſprüchen ſeiner Cantaten den Anfang zu machen; es war aber wohl nur ſein einſeitiges Vorurtheil gegen den Choral, der ihn den beſonderen Werth derjenigen, die durch einen ſolchen angeſtimmt werden, überſehen ließ. Er theilte darin ganz die Anſichten Mattheſons, ſo wenig er ihm ſonſt ſinnes- und geiſtesverwandt war; ja, wenn wir auf dieſe, wie wir am Schluſſe dieſes Buches zu thun gedenken, näher eingehen, werden wir glauben, den Kunſtrichter unſerer Tage in einer um zwei Menſchenalter früheren Sprache reden zu hören. Nur ein Beiſpiel eines dergleichen intonirten Schriftſpruches finden wir in ſeiner Siona*), und auch nicht einmal in ſeiner urſprünglichen Geſtalt. Denn bei Stöltzel geſchieht das Anſtimmen jederzeit durch eine einzelne, namentlich die höchſte Stimme, mit Ausnahme eines einzelnen Falles, wo die Liedesworte ſelbſt die Vollſtimmigkeit zu gebieten ſchienen**); Nägeli hat aber — wahrſcheinlich um das Gepräge des Chores durchgehends zu erhalten — die drei übrigen Stimmen hinzugeſetzt, aus einer hier offenbar ganz untergeordneten, ihm jedoch überwiegenden Stylrückſicht. Wir wollen mit ihm, deſſen Mund nunmehr verſtummt iſt, nicht ferner rechten und ihm für das Mitgetheilte dankbar ſeyn, wiewohl wir uns veranlaßt finden müſſen, das von ihm Verſäumte nachzuholen, um den Meiſter eben von der Seite kennen zu lehren, wo die Gegenwart fortbildend ſich ihm anſchließen, ein lebendigeres Verhältniß des Gemeine- und Kunſtgeſanges wiederum anbahnen könnte***).

Als um den Ausgang des ſiebzehnten Jahrhunderts der liedhaft-ſtrophiſche Geſang durch die Oper, worin er geraume Zeit eine bedeutende Stelle einnahm, einen wärmeren Ton, einen eigenthümlichen Reiz gewann, durfte er in dieſer erneuten, allgemein beliebt gewordenen Geſtalt als der angemeſſenſte Schmuck der um eben dieſe Zeit und zumal um den Beginn des folgenden Jahrhunderts erneuten geiſtlichen Dichtung gelten, einer Frucht der damals ſich anbahnenden und ausbildenden Anſicht kirchlicher Lehre und kirchlichen Lebens. So geſchahe es denn, daß er von jenem fremden Gebiete aus, in der Abwandlung, die er dort erfahren, ſich einbürgerte in den kirchlichen Gemeinegeſang, dem er, weil in allgemeineren, urſprünglicheren Beziehungen von Anbeginn ihm angehörig, in dieſer beſonderen nun um ſo leichter eigen werden konnte. Nicht minder waren aber die dem

*) Schreib' meinen Nam' aufs beſte ins Buch des Lebens ein ꝛc.

**) Nun danket alle Gott ꝛc.

***) S. Beiſpiel 72. 73. zwei durch Choralzeilen eingeleitete Sätze Stöltzels über Schriftworte.

Bühnengeſange urſprünglich eignenden Formen in dem kirchlichen Kunſtgeſange heimiſch geworden; beide Gebiete, anſcheinend die einander fremdeſten, die Bühne und die Kirche, in doppelter Weiſe alſo einander näher getreten. Nun überwuchs aber der Bühnengeſang jene einfachere Form des Liedhaft-Strophiſchen, jemehr die Muſik als ſelbſtändige Kunſt neben der Poeſie ſich ausbildete, nicht mehr dahin trachtend, ihr zu verſchmelzen, ſondern im Wettlaufe ſie zu überholen. Nothwendig lenkte dieſer Wettſtreit die Aufmerkſamkeit ſtets mehr auf das Einzelne, damit die Dichtkunſt nicht allein es ſei, die das Mannichfaltige leiſte, während die Tonkunſt ſich damit zu begnügen habe, nur die allgemeine Färbung kräftiger, eindringlicher hervortreten zu laſſen; ein Verhältniß, das aus der Natur des liedhaft-ſtrophiſchen Geſanges zwar ſich ergab, ohne jedoch die Tonkunſt dem Gedichte dienſtbar zu machen, noch ſie an der Entfaltung ihrer eigenthümlichen Vorzüge weſentlich zu hindern. So mußte denn aus ſolchem Wetteifer allgemach die Anſicht erwachſen, die jene einfachere Form auf der Seite der Tonkunſt auch für die unbedingt geringere achtete, ja, endlich zu der Einſeitigkeit ſich ausbildete, ſie überall nicht mehr als zur Kunſt gehörig anerkennen zu wollen.

Der erſte Keim jener Geringhaltung iſt wohl ſchon in jener älteren Anſicht zu finden, der nur der Setzer (symphonetes) nicht der Sänger (phonascus) für einen Künſtler galt. Dieſe wich früherhin dem mächtigen Einfluſſe, den das Liedhafte durch den von der Kirchenverbeſſerung geſchaffenen geiſtlichen Gemeinegeſang gewann, ſie wich zumal den Schöpfungen Eccards und ſeiner Schule, in denen die Kunſt des Setzers die volle Bedeutung der Gabe des Sängers enthüllte, Sänger und Setzer endlich in der auf höhere Stufe erhobenen Liedform wunderbar verſchmolz. Als die neuen um den Beginn des 17ten Jahrhunderts in Italien aufkommenden Geſangsformen zumal durch Schütz in Deutſchland zu wurzeln beginnen, ſpricht dieſer abermals eine ähnliche Anſicht aus: zuerſt leiſe und ſchüchtern, ja, er preiſt mit Wärme noch die Herrlichkeit des alten geiſtlichen Liedergeſanges, wie es auch ſpäter von Anderen immer geſchieht, bei allem ſonſtigen Wechſel der Richtung des Strebens. Auch im Fortgange der Zeit giebt er durch die That mehr als mit Worten ſeine Überzeugung kund. War er in bitteren Leidensſtunden, ein Troſtesbedürftiger, gern und willig an die neuen Weiſen zu Cornelius Beckers Liedpſalter gegangen, ſo ſucht er die Vollendung dieſer Arbeit ſpäter abzulehnen, grübelt über Manches, das ſeinen erklärten Widerwillen beſchönigen könne, bringt ſie zuletzt nur aus pflichtſchuldigem Gehorſam zu Ende. Im Verlaufe des ſiebzehnten Jahrhunderts taucht die Geringſchätzung des Liedhaften immer beſtimmter hervor, doch bei mannichfachem Widerſtande bedeutender Meiſter vermag ſie nicht die Oberhand zu gewinnen. Während im Oſten Deutſchlands beide Ahle, Vater und Sohn, mit Eifer für die Liedform ſchaffen, tritt im Nordweſten Chriſtian Flor als ihr entſchiedenſter Gegner auf und pflanzt einen Keim, der, damals ſchon Wurzel ſchlagend, doch in Mattheſon und ſeinen gleichgeſinnten Genoſſen erſt namhaften Wuchs gewann. Es war achtzehn und ſechzehn Jahre vor Verbreitung der Oper durch die Hamburger Bühne, gleichzeitig mit Heinrich Schützens ſpäterem Liedpſalter, in den Jahren 1660 und 1662, als Flors Melodieen zu den beiden Theilen des Riſtſchen Seelenparadieſes erſchienen. Die Empfänglichkeit eines Theiles ſeiner Zeitgenoſſen, der Freunde jener welſchen Neuerungen, kam ſeinem Worte, ſeiner That entgegen, und darin beruhte die Wirkſamkeit beider, die Möglichkeit, daß durch ſie ein, wenn auch ſpäter erſt fruchtbarer, Keim gelegt werden konnte; ob das eine, ob die andere an ſich für bedeutend gelten könne, darf ganz auf ſich beruhen bleiben. Sein Wort lautete, an Schützens Ausſpruch ſich lehnend, daß mit

der gesammten Gattung des Liedhaft-Strophischen wenig auszurichten sei; sein Schaffen bethätigte durch das Eingehen auf das Einzelnste, durch unablässiges proteïsches Wandeln des Zeitmaaßes, des Rhythmus, daß nur auf diesem Wege er den stets angemessensten Ausdruck, das höchste Ziel des Sängers und Setzers, für erreichbar halte. Und wenn ihm Gegner das Unruhige, Abspringende, Verworrene dieses Verfahrens vorrückten, so erinnert er seinen Dichter, daß dieser ihm meist nur die erste Strophe seiner Lieder mitgetheilt habe, daß er also, um nicht deren tonkünstlerischen Ausdruck und damit den des ganzen Liedes zu verfehlen, genöthigt gewesen sei, die Farbe hier mit möglichster Entschiedenheit aufzutragen. Daraus rechtfertigte sich denn mittelbar zugleich der Schluß, daß, da in der Dichtung doch das Einzelne in allen Strophen sich nicht durchhin decken könne, ein gleiches Verfahren bei einer jeden einzelnen nothwendig gewesen wäre, „um etwas auszurichten", womit denn freilich das ganze Gepräge des Liedhaft-Strophischen hinfallen mußte, diesem also sein Urtheil gesprochen war. Am deutlichsten aber tritt dieses hervor, wo er nun endlich den Grundsatz aufstellt: das gänzliche Auslöschen aller rhythmischen Mannichfaltigkeit seiner Melodieen, langsame Bewegung u. s. w. stelle für denjenigen, der kirchliche Würde und Ernsthaftigkeit darin vermissen würde, dieselbe augenblicklich her; womit denn doch geradehin gesagt war, daß beides nur in der Abwesenheit des Mannichfaltigen und Eigenthümlichen, einer bloßen Verneinung, bestehe, nicht aber ein Wirkliches und Wesenhaftes sei! Wie vielfach Alles dieses von Mattheson ausgebeutet worden, werden wir sogleich betrachten. Wort und That des berühmten Lüneburger Organisten (so nennt ihn Jener) waren damals zwar nicht verhallt, doch blieben sie noch ohne nachhaltige Wirkung, denn der Einfluß der Oper, der lebendig-gegenwärtigen, prunkhaften Darstellung in deren Begleitung das Liedhafte erschien, gab ihm wiederum einen neuen allgemeinen Reiz, dessen es freilich nur für die Gebildeten, nicht bei dem Volke bedurfte, das den neuen Tönen sich willig gefangen gab, die, wie wir gesehen, selbst in die Kirche noch ihren Weg fanden. Der Fortschritt der Oper und ihr großer Einfluß auf den kirchlichen Kunstgesang mußte die Gemüther erst vorbereitet, das in ihr bis dahin, selbst überwiegend, vorwaltende Liedhafte mußte erst dem Arienhaften im engeren Sinne Raum gegeben haben; nicht dem jener, doch immer strophisch gebliebenen, Kirchenarien der beiden Ahle, oder der Darmstädter und Hallischen Sänger, sondern dem lange sodann überwiegend gebliebenen welschen Zuschnitte der Opernarie in zwei Theilen; das Strophische mußte in der Oper erst den witzig zugespitzten Wechselgesängen der Hauptpersonen und ihrem feineren Scherze, mußte zuletzt den gröberen Späßen des Pickelhering als Erbtheil anheimgefallen seyn; die dramatische Tonkunst mußte in der allgemeinen Meinung erst das Höchste, ihre Formen, ihr Ausdruck, eben deshalb der auch für die Kirche beste, empfehlenswertheste, ihr Gesang, nach den Worten der Schrift, der dort allein klügliche geworden seyn, ehe Alles dieses in Mattheson wieder eine gewichtige Stimme finden konnte, die, den Widersachern gegenüber, den Grundsatz aufstellte, daß es sich so verhalte; eine Stimme, durch die Flors Überzeugung: daß das Liedhaft-Strophische, also auch der Choral des Gemeinegesanges, überall nicht zur Kunst gehöre, oder doch die schlechteste, geringste Gattung des Gesanges sei, mit größerem Nachdrucke sich aussprach.

Unter sechs Tonkünstlern der Zeit, die uns gegenwärtig beschäftigt, sahen wir drei diesen Grundsatz in ihren Werken bethätigen. Zwei unter ihnen suchen dem Chorale durch eitlen, oft widersinnigen Putz aufzuhelfen, während der dritte ihn nachlässig hinwirft gleich seinen Genossen, wo sie

ſolcher Zierlichkeiten nicht gedenken. Bei den drei andern tritt er in alter, ja, erneuter, eigenthümlicher Bedeutſamkeit, in ſinnvoller Behandlung hervor; allein dieſe richtet entweder ihr Beruf vorzüglich auf die Oper, oder ſie weilen im Auslande, den Formen der deutſch-evangeliſchen Kirche entfremdet, oder die Wirkſamkeit ihrer Hervorbringungen bleibt auf einen zu kleinen Kreis beſchränkt bei dem ſtets abnehmenden Öffentlichwerden von Tonwerken durch den Notendruck. Auf der Seite der Gegner ſteht aber Mattheſons damals gewichtige Stimme in ſeinen vielgeleſenen und, wenn auch oft angefochtenen, doch mit Schärfe von ihm vertheidigten und meiſt allgemein bewunderten kunſtrichterlichen Schriften. Zu ihnen wenden wir uns nun, um, indem wir ſie hören, nicht allein das gegenwärtige Buch abzuſchließen, ſondern auch das folgende, das letzte unſeres ganzen Werkes, zugleich einzuleiten.

Schon früher vernahmen wir, wie Mattheſon in Folge der 1726 erſchienenen Streitſchrift des Dr. Meyer wegen der theatraliſchen Kirchenmuſik, und der durch ſie in den folgenden Jahren veranlaßten Entgegnungen und Vertheidigungen, im Jahre 1728, in ſeinem muſikaliſchen Patrioten, ſich über den Choral, deſſen „kaltes, faules, ſchläfriges Weſen", ſeine Ausdrucksloſigkeit und Einförmigkeit, bitter geäußert habe. Hervorgerufen waren allerdings dieſe Ausfälle — ganz ähnlich denen jenes neueren Kunſtrichters, der den Choral „einen plumpen Götzen" nannte — durch jene Streitigkeiten, nicht aber war erſt damals die Überzeugung, aus der ſie erwuchſen, unſerem ältern Kritiker zum Bewußtſeyn gelangt. Schon mehrere Jahre zuvor, in ſeiner Critica musica (1722, 1725) hatte er über die geſammte Gattung, zu der man den Choral zu rechnen habe, das Strophiſch-Liedhafte, oder, ſeiner Bezeichnung zufolge, die melismatiſche Schreibart, namentlich die Ode, ſich gleich geringſchätzig geäußert. „Mancher*) (ſagt er dort) will die Oden für muſikaliſch halten, der aber wiſſen ſollte, daß in der Muſik nichts Armſeligeres noch Abgeſchmackteres ſeyn könne, als einerlei Melodie ſo oft hintereinander auf gar verſchiedene Worte zu hören, die noch dazu bisweilen ganz widrige incisiones haben. Zwar kann man endlich einer jeden Strophe in ſolchen Liedern ihre eigene Melodie geben, aber eine eigene Melodie verdient auch eine eigene Arie. Eins iſt hiebei zu erinnern, daß, obgleich die Oden an und vor ſich ſelbſt der heutigen Art zu muſiciren ganz und gar nicht anſtändig ſind, dennoch die Parodieen kurz und artig gefaßter Gedanken ſehr wohl angebracht und ſolchergeſtalt ein Paar melodiöſer Strophen auf einander geſetzt werden mögen. Dieſes thut eine gute Wirkung bei den Zuhörern; der Gegenſatz aber muß mehr in den sentiments als Worten geſucht, auch ſonſt in der Form alle Gleichheit beobachtet werden." Später eifert er in derſelben Schrift**) mit noch größerem Nachdrucke gegen die von ihm gering gehaltene Gattung. „Oden (ſagt er) ſind bei heutigem ehrbaren Figural-Styl nicht mehr de tempore. Wer eine Ode wie eine Arie behandelt, wird ſich in einer jeden Zeile bloß geben. Mit Kirchenliedern, item mit Scherz- und Trinkgedichten hat es eine andere Beſchaffenheit. — Oden ſind bei mir gar nicht muſikaliſch, Kirchenlieder, in ſoweit ſie von der Gemeine geſungen werden, noch viel weniger. Meine Urſachen ſind, daß ſich jene, wenn man ſie in der Compoſition liedermäßig behandeln will, wegen der verſchiedenen Strophen nimmermehr zur Muſik und guten Melodie ſchicken, außer im melismatiſchen Style, da alles über einen Kamm geſchoren wird. Die Choräle aber können ſo wenig muſikaliſch heißen, als wenig man die Leute, ſo in

*) P. II. S. 100.

**) P. VIII. S. 306, 309, 311, 314, 315.

der Kirche mitſingen, Muſicos nennen mag. Die Choralmuſik, eigentlich ſo genannt, kömmt hiebei nicht zu kurz; denn es iſt gar ein Anderes, wenn ein geſchickter Organiſt einen Geſang, auch nur choraliter, ſpielt, it: wenn ein Director den Choral, obgleich nur ſchlecht weg, ohne Figur, harmoniſch aufführt. Dieſes iſt ganz was Unterſchiedenes von dem ſogenannten Singen der Gemeine. — Strophen ſchicken ſich gar nicht zur Figuralmuſik. Sie ſind eine Maladie der Melodie, eine rechte Peſt der Compoſitionskunſt und ein hartes Halseiſen muſikaliſcher Poeten. Einem Marktſchreier und Liedermann ſtehen ſie beſſer an.“ Endlich ſchließt ſich an dieſe Ausfälle noch ein ſpäterer, der zwar nicht die Gattung unmittelbar, ſondern nur einen ſcharf getadelten Mißbrauch zum Gegenſtande hat; ein Ausfall, den wir aber, des inneren Zuſammenhanges wegen, hier ſofort mittheilen, um dann erſt über alle insgeſammt uns näher auszuſprechen. „Es taugt nicht (fährt er nach einiger Unterbrechung fort), daß wir ſo viele Lieder und ſo wenig Melodieen haben. Es giebt Verwirrung in den Geſängen und leget eine gezwungene Armuth vor Augen, da doch in einem einzigen Tage mehr ſolcher Choral-Melodieen hervorgebracht werden könnten, als der beſte Poet in einem ganzen Jahre Lieder tichten mag. Der abgeſonderte Stolz iſt hieraus offenbar. Hat der Phariſäer die Muſic erſt einmal aus der Kirche, ſo bringt er ſie auch wohl weiter zum gänzlichen Verfall. Brav auf einen Geſang vierzig bis funfzig Texte geſchmiedet, jeder von einem halben Schock Strophen, und nur dabei geſchrieben: in voriger Melodie, ſo iſt der Sache ſchon geholfen. Es haben ſich zwar gute fromme Componiſten die Mühe gegeben, viele neue Lieder mit neuen Melodieen zu verſehen, aber wer ſingt ſie? Wenn mir ein Organiſt z. E. die Melodie: „O Gott du frommer Gott“ vorſpielt, ſo bin ich eben ſo ungewiß, was es für ein Geſang ſeyn ſoll, als ob er ſpielte: „Ich bin ſo lang' nicht bei dir g'weſt“. An den Regiſtern der Geſangbücher fehlt noch eines, das da anzeigen müßte, welche und wie viel Geſänge auf einerlei Melodie gehen. Einem Schulmanne würde es nicht ſchaden, wenn er dergleichen machte. Anderntheils ſtehet auch wiederum zu betrachten, daß die liebe Einfalt, unter deren Fähnlein die meiſten Kirchgänger gehören, ſchwerlich ſo viel Melodieen als Lieder faſſen kann, und es dannenhero derſelben leichter ankömmt, viele Oden auf eine Melodie zu ſingen. Alſo haben die Versmacher durch ihren Eigenſinn (daß ich nichts Ärgeres ſage), auch unwiſſend, dem unwiſſenden Haufen hierunter einen größeren Dienſt als Gott gethan.“ Es folgt alsdann eine Beſchreibung des Bronnerſchen Choralbuches, deſſen wir vorübergehend bereits gedacht haben, und bei dem hier nicht zu verweilen iſt; eine Beſchreibung, die mit den Worten ſchließt: „Das Buch ꝛc. enthält zu 634 Geſängen nur 153 Melodieen. Iſt das nicht armſelig genug? Die einzige Melodie: „Ach was ſoll ich Sünder machen“ muß ſich zu 21 Geſängen bequemen; „Herzlich thut mich verlangen“ zu 24 und „O Gott du frommer Gott“ gar zu 55 u. ſ. w.

Verbinden wir mit dieſen Äußerungen eines der vornehmſten Wortführer jener Zeit dasjenige, was er wenige Jahre ſpäter über den Choral in ſeinem muſikaliſchen Patrioten ausſprach, wie wir es an ſeinem Orte bereits mittheilten, ſo kann uns über die Stellung der Meiſter jener Zeit zu dem geiſtlichen Liede und ſeiner Melodie kein Zweifel übrig bleiben. Zunächſt bezieht ſich dasjenige, was wir eben vernahmen, allerdings auf die Oper und die in ihr, nach Mattheſons Überzeugung, auf dem höchſten Gipfel der Vollendung erſcheinende Kunſt des Satzes. Die Oper hat in ihren Anfängen (dahin geht ſeine Meinung) den ſtrophiſchen Geſang freilich noch vorwalten laſſen, allein je mehr das Bewußtſeyn derjenigen erwachte, die ihre beſten Kräfte ihr widmeten, um ſo mehr hat er, die niedrigſte

Gattung auf dem Gebiete der Tonkunſt, dem Vollkommneren weichen müſſen. Die wiederkehrende Melodie hemmt den rechten Ausdruck, der ſich dem Einzelnen nothwendig anſchließen muß, ſie vernichtet ihn gleich der Peſt, zwängt ihn ein gleich einem Halseiſen, ſie iſt die ärgſte Feindin wie des Dichters ſo des Setzers. Bei Scherz-, bei Trink-, bei Kirchenliedern mag man ſie dulden, dergleichen aber gehören überall der Kunſt nicht an. Dabei wird freilich der durch den Organiſten auch nur einfach vorgetragene Choral ausgenommen, und der von dem Urheber einer größeren Kirchenmuſik als Theil einer ſolchen aufgeführte; aber hilft dieſe Ausnahme der ganzen, ſo entſchieden verworfenen Gattung auf, kann ſie folgerechterweiſe ſelbſt nur als eine bedingte Anerkennung gelten? Uns iſt die Melodie das Gegenbild der in dem Liede vorwaltenden Grundſtimmung, und eben darum ſowohl im Vereine mit ihm als auch für ſich genommen von hohem Werthe; der Mattheſonſchen Anſicht zufolge hat ſie nur für eine einzige Strophe Geltung, ja, kaum für dieſe, da, um den übrigen nicht Eintrag zu thun, ſie ſchon auf den höchſten Ausdruck des Einzelnen verzichten muß; was bedeutet ſie alſo für dieſe übrigen, was kann der Organiſt, der Tonſetzer, der ſie ja meiſt eben für *dieſe* anzuwenden hat, mehr für ſie thun — und, ſetzen wir hinzu, was *hat* Mattheſon anders für ſie gethan — als ſie mit einigem äußerem Putze umhängen oder ſie nur kümmerlich in Einklang bringen mit den ſie umgebenden, der Kunſt (nach jener Anſicht) allein wahrhaft angehörenden Sätzen? Jene ſcheinbare Ausnahme wird theils durch die nothwendigen Folgerungen aus dem zuvor Behaupteten, theils durch die That wiederum vernichtet, das herbe, verwerfende Urtheil bleibt in ſeinem ganzen Umfange ſtehen. Dabei wird nun, und zum Theil mit Recht, beklagt, daß die Anzahl der gebräuchlichen Melodieen mit der der Lieder nicht in gehörigem Verhältniſſe ſtehe, und Befremden darüber geäußert, daß dem ſo ſeyn könne, da ein Tonkünſtler doch in einem einzigen Tage mehr ſolcher Melodieen hervorzubringen vermöge, als ein Poet an Liedern in einem ganzen Jahre zu dichten im Stande ſei. Unglücklicherweiſe iſt dabei nur überſehen, daß der größere oder geringere Umfang nicht den Werth eines Kunſtwerkes begründe, daß auch das Kleinſte, wenn es dieſen Namen verdienen ſolle, ein Erzeugniß wahrhaft ſchöpferiſcher Kraft ſeyn müſſe, und daß jene „guten, frommen Componiſten", die zu den neuen Liedern auch neue Melodieen geſetzt, die Niemand ſinge, entweder, wie ein Theil der Riſtſchen Sänger, dazu gepreßt waren und die Arbeit eben mit jener vorausgeſetzten Leichtigkeit abthun zu können wähnten, oder mit dem Inhalte des Liedes und ſeiner Bedeutung für die Gemeine ſich nicht in dem Maaße durchdrungen hatten, um ein Gegenbild deſſelben in ihren neuen Weiſen ſchaffen zu können, oder daß ſie nur ihre beſondere, perſönliche Beziehung zu jenem in dieſe gelegt hatten, ſo daß ſie nicht bei Allen in gleichem Maaße anzuklingen vermochten; zu geſchweigen, daß bei denſelben nicht einmal die Ausführbarkeit auch nur für mäßige Kräfte vorhanden war. Daß Alles dieſes nur überſehen werden *konnte*, zeigt auf das Deutlichſte, daß bei denen, die ſich für die Klügſten hielten und deren Scharfſinn auch Manches glücklich durchdrang und erforſchte, über einſeitiger Ausbildung und Überſchätzung des Kunſtgeſanges in einer einzelnen, beſonderen Richtung, der Sinn für die Bedeutung der Erzeugniſſe des unbewußten Kunſttriebes, des auf ihnen beruhenden Gemeinegeſanges, der aus ihm entfalteten neuen Kunſtblüthe, faſt gänzlich erloſchen war, womit die Hoffnung einer Wiederbelebung der kirchlichen Tonkunſt von ihrem urſprünglichen Stamme aus zugleich als verſchwunden erſcheinen mußte. Daraus, in Verbindung mit der damals ſchon allgemeiner durch Geiſtliche ausgeſprochenen Mißbilligung theatraliſcher Muſik in der Kirche, erklärt ſich denn auch die ſeltſame Anſicht,

als werde abſichtlich daran gearbeitet, die kirchliche Tonkunſt in gänzlichen Verfall zu bringen, indem ſelbſt da, wo ſie auf ihrer unterſten Stufe ſtehe (in dem allgemeinen Kirchengeſange), man ihr eine gezwungene Armuth aufdränge durch lange Lieder auf gewöhnliche Melodieen.

In ſpäteren Schriften ſcheint es zwar, als wolle Mattheſon wiederum zu einer mehr gemäßigten Anſicht einlenken; allein es hat allerdings nur den Anſchein. Um ihm nicht Unrecht zu thun und einem Jeden das eigne freie Urtheil vorzubehalten, laſſen wir einen Theil des ſechſten Hauptſtücks in ſeinem „Kern melodiſcher Wiſſenſchaft" (Hamburg 1737. S. 94) wörtlich folgen, uns dann erſt darüber ausſprechend. „Der Natur Weg (ſagt er dort) gehet von der Unvollkommenheit zur Vollkommenheit; wir wollen in ihre Fußtapfen treten, welches uns Niemand in Lehrſachen verdenken kann, und von dem leichteſten Geſange, von der bekannteſten Melodieengattung den Anfang machen. Iſt demnach die vornehmſte, obwohl einfältigſte Art aller Singſtücke der Choral, cantus choralis, planus, gregorianus; demſelben rechnet man zu: Recitativum ecclesiasticum, s. stylum ligatum, z. E. die Collecten vor dem Altare; antiphonam, den Wechſelgeſang; canticum, das Lied oder die Ode; psalmum, den Pſalm; hymnum, den Lobgeſang. Wie es vor Alters damit zugegangen, nämlich mit dem Choralgeſange überhaupt, da weder Takt noch Geltung der Noten, ſondern nur ein gewiſſer Sprengel von Klängen dabei gebraucht worden, ſolches gehört in die Geſchichte der Muſik; heutiges Tages ſind unſere Chorále mehrentheils nur rechte und ſchlechte Oden und Lieder, mit verſchiedenen Geſätzen, und richten weiter auf Nichts ihre Abſicht (was die Melodie betrifft) als auf eine gewiſſe Tonart, ohne ſonderbare Betrachtung der Einſchnitte oder anderer muſikaliſchen Niedlichkeiten, und vornehmlich auf die Leichtigkeit. Die Schönheit, ſo ſich demohngeachtet bei etlichen unſerer Choral-Melodieen auf eine herzbewegende Art hervorthut, überſteigt auch die größeſte Kunſt, und wäre allein zureichend, unſere vortheilhafte Meinung von der edlen Einfalt im Setzen zu beſtärken. Die Hymni, welche lauter Lobſprüche und große Thaten Gottes begreifen, die Cantica etc. waren Anfangs, bei ihrer Einführung in die Kirche, nur zum bloßen Singen, ſo wie die Altars-Recitative und Wechſelgeſänge auch ſind, verordnet; heute zu Tage erſtrecken ſich die erſteren weiter; die Pſalmen aber brauchten immer Inſtrumente. — Nach und nach ſind die Oden, wenn wir ſie als eine Melodieengattung betrachten, ſo geiſtlichen als weltlichen Inhalts, durch die ſogenannte Arie ganz vertrieben worden, und zwar nicht unbillig, weil die verſchiedenen Liedergeſätze auch verſchiedene Vorträge darlegen, und dannenhero ſchwerlich mit geſunder Vernunft, zumal im Madrigaliſchen Styl, auf einerlei Melodie geſungen werden können. Denn was kann wohl Ungereimteres ſeyn, als wenn in der einen Strophe das Wort „verſiegt" ein klägliches Melisma von 7 oder 8 Noten bekömmt, welches hernach in einer andern Strophe auf das Wort „beſchleunigt" fällt; oder, wenn eben der Lauf von 4 Takten, den „die Waſſerwogen" herbei locken, weiterhin auf das Wörtlein „plötzlich" herhalten muß, und Unzähliges mehr dergleichen" u. ſ. w. Mit einem gewiſſen Anſpruche auf Gelehrſamkeit (deren Werth wir auf ſich beruhen laſſen) führt uns Mattheſon hier zurück auf Geſangsformen der älteren Kirche, die er unter der allgemeinen Benennung des Chorals zuſammenfaßt, berichtet uns dann, wie dasjenige, was die Gegenwart mit dieſem Namen bezeichne, eben nichts anderes als ein ſchlichtes, ja ſchlichteſtes Lied ſei, das, eine gewiſſe Tonart ausgenommen (worüber wir von anderswo her ſeine Meinung kennen), auf jeden andern muſikaliſchen Schmuck verzichte, wo es nun wunderbar ſei, daß in einigen ſolcher Weiſen dennoch eine herzbewegende Schönheit ſich finde und

ein günſtiges Vorurtheil für edle Einfalt erwecke. Wenn er nun ſpäter das Liedhaft-Strophiſche wiederum gegen die Arie zurückſetzt, ſo geſchieht dies deshalb, weil jenes für den madrigaliſchen, dem Einzelnen nachgehenden Styl nicht tauge, alſo nur, wie man meinen möchte, in einer einzelnen Richtung das Geringere ſei. Es iſt aber nicht zu verkennen, daß dennoch im Weſentlichen ſeine Meinung immer dieſelbe ſei, daß, was in ſeinen ſpäteren Worten Anerkennendes, die Herbigkeit früherer Beſchränkendes erſcheint, nur obenhin beſchwichtigen und ausgleichen, den Vorwurf einſeitiger Partheilichkeit von ihm abwenden ſolle. Das Einfachere bleibt ihm jederzeit das Unvollkommnere; mit vollem Rechte ſei es durch das Mannichfaltigere verdrängt, und es ſei nur ein ſeltſamer Ausnahmefall, daß es dennoch zuweilen etwas leiſte, was die größeſte Kunſt nicht erreiche, der deshalb weiſe Mäßigung zu empfehlen ſei. Wie ſehr ihm aber der Choral nur der aller Mannichfaltigkeit entkleidete, ſeiner Natur nach ſie ablehnende, auf bloßer Entäußerung beruhende Geſang geweſen, ſehen wir in den wunderlichen Verſuchen, mit denen er in ſeinem „vollkommenen Capellmeiſter (1739)“ uns unterhält*). Man könne, ſagt er dort, „vermittelſt der bloßen Klangfüße und deren Veränderung, ohne den Gang der Melodieen an ihm ſelbſt, noch den Ton oder Klang im Geringſten zu vertauſchen, aus Kirchenliedern allerhand Tänze, und wiederum aus dieſen lauter Choralgeſänge machen ꝛc., wenn's nöthig und nützlich wäre. Das Experiment iſt neu, und wir machen es in keiner anderen Abſicht, als die ungemeine Kraft der Rhythmopöie darzulegen, um dadurch zu weiterem Nachdenken Anlaß zu geben.“ So macht er denn aus der Weiſe des Liedes: „Wenn wir in höchſten Nöthen ſeyn“ eine Menuet; eine Gavotte aus der jenes andern: „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern“; eine Sarabande und Bourrée aus denen der Lieder: „Herr Jeſu Chriſt, du höchſtes Gut“ und „Werde munter mein Gemüthe“; ja, die des Liedes: „Ich ruf zu dir Herr Jeſu Chriſt“ giebt ihm zu zwei Polonaiſen den Stoff; und umgekehrt, eine Menuet und eine Anglaiſe verſucht er zu Chorälen umzugeſtalten. Und darin geht er ganz folgerecht zu Werke, denn was dem Weſentlichen nach kaum etwas mehr iſt als roher Stoff und nur in dem Ablehnen und Entäußern ſein Beſtehen hat, aus dem läßt ſich mancherlei machen, und nimmt man einem Andern die Mannichfaltigkeit, auf der ſeine Geſtalt beruht, ſo muß es jenem Erſten gleich werden; das ſoll endlich durch das „weitere Nachdenken“ gefunden werden, wozu dieſe, allerdings ſonſt weder nöthige noch nützliche Experimente veranlaſſen wollen. Die „Richtung auf eine gewiſſe Tonart“, die dem Chorale in dem „Kerne melodiſcher Wiſſenſchaft“ doch noch zugeſtanden war, wird freilich von einem Tanze aus, dem ſie nicht beiwohnte, auf den Geſang nicht übergehen können, der nach dem Ausrupfen aller fremden Federn von jenem übrig bleibt und nun ein Choral ſeyn ſoll; wir werden uns zu beſcheiden haben, daß er es eben ſo wenig ſeyn könne, als ein gerupfter Vogel, wenn auch ein zweibeiniges, federloſes Geſchöpf, für einen Menſchen gelten dürfe. Will Mattheſon hier auf ähnliche Verwandlungen deuten, wie ſie, in der einen der hier beſchriebenen Richtungen, die Zeit der Kirchenreinigung gebracht habe, ſo geſchahen dieſe weder durch Scheidekünſtelei noch auf mechaniſchem Wege wie die ſeinigen, denn ſo verfährt eine begeiſterte Zeit nicht; ſie ſchafft, auch wo ſie nur verwandelt, und was ſie geſchaffen, trägt jederzeit das Gepräge ihres Geiſtes. Zu dem Verſchmähen eines Schaffens in dieſem Sinne auf dem Gebiete geiſtlichen Liedergeſanges

*) Th. I. Cap. VI. §. 5. Seite 161 u. ff.

wurde man aber nun grundſätzlich angeleitet; mit einer „Maladie der Melodie", ja, einer Peſt, mit einem Halseiſen wie die Strophe, ſollte man ſich nicht befaſſen.

Dieſe ſo herbe, ſo unumwunden ausgeſprochene Geringſchätzung des Chorals, wie Mattheſon ſie lehrte und in Ausübung ſeiner Kunſt bethätigte, hat, indem ſie das lebendige Verhältniß zwiſchen Kunſt- und Gemeinegeſang untergrub, jenem aber, von einem fremden Gebiete her, das ausſchließende Übergewicht zu ſichern ſtrebte, den Verfall kirchlicher Tonkunſt in der einen und andern Richtung ohne Zweifel mehr herbeigeführt, als die Bemühungen jener Gleißner, wie er ſie zürnend nennt, deren Ziel, ihm zufolge, dahin ging, nicht allein die ſogenannte theatraliſche Muſik, als überhaupt Alles aus der Kirche zu verbannen, was irgend nur den Namen der Tonkunſt zu tragen verdiene. Von dem Gemeinegeſange, der, wie wir wiſſen, ſchon geraume Zeit zuvor ſich völlig in den Händen der fachmäßigen Tonkünſtler befunden hatte, wendeten, ſeinen Lehren folgend, die hervorragenden unter denſelben ſich ab, bis auf jenen begabteſten unter ihnen, dem es aber nicht verliehen ſeyn konnte, ihn in friſcher Jugendkraft zu erneuen, eben ſo wenig als jenem Kreiſe gelehrter Tonkünſtler, die um vieles ſpäter als Sänger um einen hochgeachteten geiſtlichen Dichter ſich ſchaarten. Der Kunſtgeſang in der Kirche, ſich losſagend von der Mehrzahl in der Gemeine, oder nur äußerlich an ſchwachen Fäden mit ihr zuſammenhängend, blieb allein für den gebildeten Theil derſelben, in deſſen beſonderem Sinne, thätig, und indem Mattheſon, ſeine Anhänger und Genoſſen, ihn aus Grundſatz und Überzeugung völlig in weltliche Formen kleideten, ja, ſeine Aufgaben denen der Bühne übereinſtimmend nannten, nur daß die Kirche einen noch mehr geſteigerten Ausdruck jeder Gemüthsbewegung erheiſche, hoben ſie die nothwendige Schranke auf, die aus der Natur beider Gebiete von ſelbſt hervorgeht, und gaben in einer, dem kirchlichen Leben überhaupt und namentlich der Tonkunſt in der Kirche immer mehr ungünſtig werdenden Zeit, den Gegnern willkommene Veranlaſſung, dieſelbe als überflüſſigen Prunk zu beſeitigen. Ungünſtig aber wurde derſelben die Zeit theils durch die gefährliche Nebenbuhlerſchaft der Opernbühne, theils durch manche hemmende äußere Verhältniſſe. Brandenburg-Preußen und Churſachſen, die bedeutendſten evangeliſchen Staaten Deutſchlands, waren durch ihre Höfe zuvor auch die vornehmſten Pfleger kirchlich-evangeliſcher Tonkunſt geweſen. Jeder Antheil für dieſelbe mußte erklärlicherweiſe ſeit dem Übertritte des churſächſiſchen Hauſes zur katholiſchen Kirche bei dieſem erlöſchen; ihre Pflege, wenn auch nicht verſäumt, ging in der Hauptſtadt, die ſo lange dem übrigen Lande bei bedeutenden darauf verwendeten Mitteln hatte voranleuchten können, auf die mit nur beſchränkten Hülfsquellen verſehenen ſtädtiſchen Behörden über, während nun alle Sorgfalt der Oper und dem neuen Gottesdienſte des Hofes gewidmet wurde, beiden aber das entſchiedenſte Übergewicht gewährte. In Preußen hatte ſchon König Friedrich der Erſte im Anfange des Jahrhunderts (1707 am 30ſten November) die Stelle des Preußiſchen Capellmeiſters aufgehoben und damit von aller Sorge für den Schmuck des ſeinem Hauſe ohnehin fremd gewordenen lutheriſchen Gottesdienſtes ſich losgeſagt. In der Hauptſtadt des neuen Königreichs fiel alſo ebenfalls die Pflege der kirchlichen Tonkunſt allein ſtädtiſchen Behörden anheim und deren oft für andere Zwecke in Anſpruch genommenen Mitteln. Seit 1713 herrſchte in Berlin Friedrich Wilhelm der Erſte, deſſen ernſter Sinn allen unnützen Flitterputz verſchmähte; dafür galt ihm auch die Kirchenmuſik, die bei ſeinem unerwarteten Eintritte in eine Kirche ſofort verſtummte oder zu ſchweigen geheißen ward, denn ſeiner Überzeugung zufolge konnte wahre Andacht nur bei ſtrenger Nüchternheit und Schmuckloſigkeit der äußeren Geſtalt des Gottes-

dienſtes beſtehen. Der große Nachfolger dieſes Königs, bei wahrer Liebe und Begabtheit für die Tonkunſt, aber nicht kirchlicher Geſinnung, begünſtigte ausſchließend die Kammermuſik und die Oper, an beiden allein ſeine Neigung befriedigend. In den Hauptſitzen des Proteſtantismus war ſie demnach theils vernachläſſigt, theils eine Weile verfolgt, dann mit Gleichgültigkeit betrachtet, und ſpäter lenkte die geſammte Richtung der Zeit von ihr ab. Wahrhafte Pflege fand ſie meiſt nur an norddeutſchen, zumal den kleinen ſächſiſchen Fürſtenhöfen, in deren Dienſte nicht ſelten ausgezeichnete, begabte Tonkünſtler ſtanden, aber auch hier war gewöhnlich die Oper als gefährliche Nebenbuhlerin ihr zur Seite.

Nur einen Ort gab es damals in Deutſchland, eine bedeutende Handelsſtadt, und als ſolche voranſtehend ſelbſt dem Hauptorte des Reiches, für deſſen zweite Stadt ſie galt, in der eine ſolche Nebenbuhlerſchaft nicht mehr ſtattfand; und dieſe Stadt gewann eben um jene Zeit den ausgezeichnetſten Mann auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunſt. Ich meine Leipzig, wo Joh. Sebaſtian Bach im Jahre 1723 einzog nach dem Tode ſeines Vorgängers Kuhnau, und nachdem er zuvor, wie wir ſehen werden, in Thüringen und an den kleineren ſächſiſchen Höfen ſeine außerordentliche Kunſt geübt und fortgebildet hatte. Seit 1721 war zu Leipzig die Opernbühne geſchloſſen, zum Theil durch Gottſcheds Bemühungen gegen ſie und für das deutſche Schauſpiel, und als vornehmſte Pflegerin der Tonkunſt ſtand allein die Kirche da. Bach aber, eines anderen Sinnes als die Hamburgiſchen Tonkünſtler, widmete als Organiſt und geiſtlicher Tonſetzer dem Chorale ſeine beſondere Aufmerkſamkeit und ſtellte ſo durch die That den Beſtrebungen Mattheſons und ſeiner Genoſſen ſich entgegen. Er war der letzte in dieſer Zeit, und bei ſeinen wunderwürdigen Gaben auch der größeſte, der ein geſundes Verhältniß zwiſchen kirchlichem Gemeine- und Kunſtgeſange aufrecht zu erhalten, ja, ſelbſt für jenen unmittelbar noch zu wirken ſtrebte. War es nun die Überfülle ſeiner reichen Kunſt, war es der bedingende, hemmende Einfluß ſeiner Zeit, die es dennoch verhinderten, daß er damals, wenn auch hochgefeiert, doch nicht Mann des Volkes werden konnte? Wir wollen verſuchen, in dem folgenden, letzten Buche unſeres Werkes, das wir mit dieſen Betrachtungen einleiten, wie wir das gegenwärtige mit ihnen beſchließen, jene Frage zu beantworten, in der Hoffnung, zugleich dabei die Überzeugung zu gewähren, daß die Gegenwart, von richtigem Gefühle geleitet, von dem Wiederanknüpfen an ihn und ſeinen großen Zeitgenoſſen Händel dennoch mit Recht den Beginn einer Erneuerung kirchlicher Tonkunſt erwarte.

Zweites Buch.

Letzte hohe Blüthe des Kunſtgeſanges in der evangeliſchen Kirche, in weſentlichem Zuſammenhange mit dem Gemeinegeſange. Vorübergehende Beſtrebungen für dieſen letzten.

Erſter Abſchnitt.

Johann Sebaſtian Bach.

Das Wenige, was über Johann Sebaſtian Bachs äußere Lebensſchickſale bekannt geworden, finden wir in manchen Schriften zuſammengeſtellt, ſeit Hiller, Forkel und ihre Vorgänger das Andenken an dieſen außerordentlichen Mann neu zu beleben ſuchten, deſſen Hauptwerke damals kaum noch von einzelnen Kennern nach Würden geſchätzt waren. Es dürfte alſo überflüſſig ſcheinen, das oft ſchon Erzählte abermals zu wiederholen, zumal da Bach in unſerer Zeit mehr als um die ſeinige Freunde gefunden hat, die ihn hoch, ja, allein verehrend, Allem auf das Genaueſte nachforſchen, was ſich auf ein ſo begabtes Daſeyn bezieht, ſo daß ihnen in dem nur flüchtigen Abriſſe ſeines Lebens, den wir zu geben vermögen, kaum etwas Neues begegnen dürfte. Dennoch wird Jeder das vollſtändige Bild eines ſo großen Tonkünſtlers da mit Recht erwarten, wo von dem Gemeine- und dem Kunſtgeſange in der evangeliſchen Kirche, für die er ſchöpferiſch wirkte, die Rede iſt, und ungern ſich verwieſen ſehen auf frühere Berichte, wo er ihn ſelber in allen ſeinen Lebensbeziehungen gern anſchaulich hervortreten ſähe. Darum ſei hier, zum Beginne des Berichtes über ihn, dasjenige wieder dargeboten, was man auch ſonſt bereits über ihn geleſen hat, und mögen wenige, zerſtreut und einzeln entdeckte, der Erzählung eingewobene Züge, ſofern ſie das Bild des Meiſters beleben, nicht unwillkommen ſeyn.

Johann Sebaſtian Bach wurde am 21ſten März 1685 zu Eiſenach geboren, ein Sohn des dortigen Hof- und Stadtmuſikus Johann Ambroſius Bach und der Eliſabeth gebornen Lämmerhirt, Tochter eines Rathsverwandten in Erfurt. Wir finden, bei Erwähnung ſeines Vaters nicht ſowohl großer Vorzüge gedacht, welche dieſen, den Sproß eines muſikaliſch beſonders begabten Stammes,

ausgezeichnet hätten, als des allerdings merkwürdigen Umſtandes, daß er einen Zwillingsbruder, Johann Chriſtoph, Hof- und Stadtmuſikus zu Arnſtadt gehabt, dem er ſo außerordentlich geglichen, daß auch Beider Frauen ſie kaum anders, als an Zufälligkeiten der Kleidung hätten unterſcheiden können. Sie liebten einander auf das Zärtlichſte, ſagt Forkel, einen älteren Bericht darüber (vielleicht nach Wilhelm Friedemann Bachs Erzählungen) erweiternd: Sprache, Geſinnung, der Styl ihrer Muſik, ihre Art des Vortrags, Alles war einander gleich; wenn einer krank war, wurde es auch der andere, ja ſie ſtarben bald nach einander.

Leider traf unſern Sebaſtian ſchon in zarten Jahren das Geſchick, ſeine Eltern zu verlieren. Seiner früher heimgegangenen Mutter folgte auch ſein Vater bereits im Jahre 1695 nach, als der Knabe kaum das zehnte Jahr zurückgelegt hatte. Er blieb daher der Obhut ſeines älteſten Bruders, Johann Chriſtoph, Organiſten zu Ohrdruff anvertraut, von dem er die erſte Anleitung zum Clavierſpiele erhielt. Bald hatte er ſich aller Übungsſtücke bemeiſtert, an denen der Bruder ihn gemächlich heraufzubilden gedachte, und wünſchte nun an Bedeutenderem ſeine Kräfte zu verſuchen. Allein ſein Bruder verſagte ihm, was auch die Veranlaſſung dazu geweſen ſeyn mag, ein Buch, worin er mehre Clavier- und Orgelſtücke damaliger berühmter Meiſter, Froberger, Kerl, Pachelbel und Anderer geſammelt hatte. Sebaſtians dringendes Bitten darum blieb vergebens, das hartnäckige Verſagen des ihm gerecht ſcheinenden Wunſches ſchärfte ſein Verlangen um ſo mehr, und endlich erſann er eine Liſt, des erſehnten Schatzes ſich zu bemächtigen. Das Buch war nur in Papier geheftet, und in einem mit Gitterthüren verſchloſſenem Schranke aufbewahrt. Seine Händchen langten leicht hindurch, er rollte das Buch zuſammen, ſtand in mondhellen Nächten auf, wenn Alles ſchlief — denn eines Lichtes war er nicht mächtig — und vollendete ſo in Zeit von ſechs Monaten mühſam eine Abſchrift; leider vergebens. Denn kaum hatte er ſich in deren Beſitz geſetzt, als ſein Bruder, dem die Sache ohnehin nicht leicht verhehlt bleiben konnte, die angewendete Liſt entdeckte, und ihm ſein ſchwer errungenes Beſitzthum wieder abnahm, das er auch erſt nach deſſen Tode wieder erhielt. Vielleicht hat dieſe Begebenheit ſeiner Kinderjahre den Grund zu ſeiner ſpäteren Augenkrankheit, ja, mittelbar zu ſeinem damit nahe zuſammenhängenden Tode gelegt. Er war von Natur eines blöden Geſichtes; die außerordentliche Anſtrengung deſſelben, um bei dem Dämmerſcheine des Mondlichts eine Abſchrift doch wahrſcheinlich bunt und kraus figurirter Handſtücke zu vollenden, kann für daſſelbe nur verderblich geworden ſeyn, wenn auch ſeine ſonſt kräftige, geſunde Natur das Übel nicht ſogleich hervortreten ließ.

Nach dem Tode ſeines Bruders wanderte Sebaſtian in Geſellſchaft eines Mitſchülers, Erdmann, ſpäter Freiherrn und kaiſerlich ruſſiſchen Reſidenten in Danzig, nach Lüneburg, um das dortige Michaelis-Gymnaſium zu beſuchen. Seine ungemein ſchöne Sopranſtimme bereitete ihm eine gute Aufnahme, doch blieb ihm jene Naturgabe nicht lange. Der Stimmbruch kündigte ſich einige Zeit nachher bei ihm dadurch an, daß gleichzeitig mit ſeinen Soprantönen bei dem Chorſingen die tiefere Octave ſich hören ließ, eine ſeltſame Erſcheinung, während ſonſt das Überſchlagen aus einem Stimmregiſter in das andere etwas Gewöhnliches iſt. Acht Tage lang, bei Reden und Singen, dauerte ſeine Doppelſtimme, ſodann war nicht allein ſein Sopran, ſondern ſeine Singſtimme zugleich verloren.

Vielleicht erhielt er dadurch Veranlaſſung mit verdoppeltem Eifer in der Übung des Clavier- und Orgelſpiels fortzufahren. Er pilgerte zuweilen nach Hamburg, um Johann Adam Reincken, da-

mals berühmten Organiſten an der Katharinenkirche, zu hören, und die Capelle Herzog Georg Wilhelms zu Celle, meiſt aus Franzoſen beſtehend, gab ihm Gelegenheit den damaligen franzöſiſchen Geſchmack genauer kennen zu lernen.

Ob er über dieſen Wanderungen ſeine wiſſenſchaftliche Ausbildung hintangeſetzt habe, wie weit er überhaupt in derſelben gediehen ſei, wiſſen wir nicht, dürfen jedoch vorausſetzen, daß er, gleich ſeinem Vater und den meiſten ſeines Stammes, die Tonkunſt damals ſchon zu ſeinem Lebensberufe zu wählen entſchloſſen geweſen. In Übereinſtimmung damit finden wir ihn im Jahre 1703 als Hofmuſikus in Weimar, kaum 18 Jahr alt; 1704 als Organiſten an der neuen Kirche zu Arnſtadt, hier nun zuerſt im Beſitze eines Inſtrumentes, das ihm einen Spielraum für ſeine außerordentlichen Gaben, und den Genuß der Früchte ſeines bisherigen Fleißes gewährte. Sein Eifer wurde dadurch immer mehr erwärmt, ſein Entſchluß, das Außerordentliche zu leiſten, bethätigte ſich in jeder ſeiner Handlungen. Die Werke von Bruhns, Reincken, Buxtehude, und einigen franzöſiſchen Organiſten, für deren Art und Kunſt er in Celle Vorliebe gewonnen hatte, wurdem ihm Muſter; um Buxtehude, hochgeſchätzten Organiſten an der Marienkirche in Lübeck zu hören, ſcheute er nicht den langen Weg dahin zu Fuße zurückzulegen, und blieb ein ganzes Vierteljahr im Verborgenen Zuhörer dieſes Meiſters um dann erſt nach Arnſtadt zurückzukehren. Mit ſeiner wachſenden Geſchicklichkeit wuchs auch ſein Ruf. Um 1707 berief ihn die thüringiſche Reichsſtadt Mühlhauſen als Nachfolger Johann Georg Ahle's an die Stelle des Organiſten der Hauptkirche zu St. Blaſien; von dort reiſ'te er im folgenden Jahre, 1708, nach Weimar, und fand Gelegenheit ſich am Hofe hören zu laſſen. Der früher dort faſt unbemerkt gebliebene Jüngling hatte ſeitdem zum Manne ſich herangebildet; in der Blüthe ſeiner Kraft, in aller Wärme ſeines regen Eifers für die Kunſt, auf der Höhe ſeiner durch anhaltenden Fleiß gewonnenen Fertigkeit, trat er dort auf, gewann die vollſte Bewunderung und erhielt ſogleich den Antrag für die Stelle des dortigen Hof- und Kammerorganiſten, die er auch unmittelbar in Beſitz genommen zu haben, und nicht nach Mühlhauſen zurückgekehrt zu ſeyn ſcheint, wiewohl dieſe Stadt ſonſt in gutem Andenken bei ihm blieb. In Weimar verweilte er 9 Jahre, ſeit 1714 mit dem Titel eines herzoglichen Concertmeiſters, wodurch er die Verpflichtung überkam, Kirchenſtücke zu ſetzen und ſie aufzuführen, während er bis dahin vornehmlich nur der Orgel gelebt, die meiſten ſeiner Sätze für dieſes Inſtrument geſchaffen, und manchen tüchtigen Organiſten, unter andern Johann Caspar Vogler herangebildet hatte, der ſpäterhin ſeine dortige Stelle einnahm.

Um welche Zeit ſein Ruf an die Liebfrauenkirche zu Halle als Organiſt erfolgt ſei, läßt ſich nicht genau beſtimmen. Es war nach dem Tode von Händels Lehrer, Friedrich Wilhelm Zachau, der bis dahin dieſe Stelle bekleidet hatte; deſſen Ableben aber wird von Gerber einmal mit Beſtimmtheit in das Jahr 1721 (14. Auguſt)*) ein anderes Mal um 7 Jahre früher (1714) geſetzt.**) Die letzte dieſer Angaben iſt wohl die richtige, und da Bach jene Stelle nicht annahm, ſondern in Weimar blieb, ſo iſt es möglich, daß ſeine Erhebung zum Concertmeiſter und der damit verbundene höhere Rang dazu beitrugen, ſeinen Entſchluß zu beſtimmen, neben der großen, verdienten Gunſt die er am dortigen Hofe genoß.

---

*) N. L. IV. Col. 624.

**) Eben da III. Col. 50.

Sebaſtians Ruf als Orgelkünſtler war nunmehr durch Norddeutſchland weit verbreitet, und es ereignete ſich wenige Jahre ſpäter, um 1717, eine Gelegenheit, ihn noch feſter zu gründen. Jean Louis Marchand, königlich franzöſiſcher Hoforganiſt, war in jenem Jahre nach Dresden gekommen, hatte ſich am Hofe Friedrich Auguſts als Clavierſpieler mit großem Beifalle hören laſſen, ſo daß ihm dort königliche Dienſte mit einer bedeutenden Beſoldung angeboten wurden. Jean Baptiſte Volumier, damals Concertmeiſter daſelbſt, ſei es nun Eiferſucht gegen ſeinen mit Anmaßung auftretenden Landsmann geweſen, den er zu demüthigen gedachte, oder nur der einfache Wunſch, ihm in Sebaſtian den damals berühmteſten deutſchen Clavier- und Orgelſpieler entgegenzuſtellen und an dem Wettkampfe beider Künſtler ſich zu ergötzen, gab Bach von der Anweſenheit des fremden Künſtlers Nachricht, und lud ihn mit Vorwiſſen des Königs nach Dresden ein. Bach leiſtete der Einladung Folge, begab ſich von Weimar nach Dresden, wurde von Volumier mit Freuden empfangen, und erhielt durch dieſen Gelegenheit, Marchand unbemerkt zu hören; obgleich Marpurg, angeblich aus Sebaſtians eigenem Munde, erzählt, daß dieſer ſchon damals die Aufmerkſamkeit des Franzoſen dadurch erregt habe, daß er eine von demſelben eben vorgetragene Melodie mehre Male auf das Künſtlichſte aus dem Stegereife verändert und durchgeführt habe. Dem ſei nun wie ihm wolle, darin ſtimmen alle Berichte überein, daß Bach durch ein höfliches Schreiben Marchand zum Wettſtreite einlud, mit dem Anerbieten, jede Aufgabe, die Jener ihm ſtellen werde, aus dem Stegereife zu löſen, wenn auch er ihm eine gleiche Bereitwilligkeit verſpreche. Marchand nahm die Ausforderung an, Tag und Stunde des muſikaliſchen Wettkampfes wurde feſtgeſetzt, eine glänzende Geſellſchaft vornehmer Perſonen beiderlei Geſchlechts hatte ſich in dem Hauſe eines uns nicht genannten angeſehenen Mannes verſammelt, Zeuge davon zu ſeyn. Bach war gegenwärtig, Marchand dagegen erſchien nicht; man erkundigte ſich in ſeiner Wohnung nach ihm, beſorgend, er habe etwa das getroffene Übereinkommen vergeſſen, und erfuhr zu nicht geringer Verwunderung, daß er, wie ein Zeitgenoſſe ſich ausdrückt „bei früher Tageszeit mit der geſchwinden Poſt aus Dreßden verſchwunden ſey.“ Sebaſtian war Sieger geblieben ohne Kampf, er benutzte jedoch die gegebene Gelegenheit, die Fülle der Mittel zu zeigen die ihm zu Gebote geſtanden, auch den mächtigſten Gegner zu überwältigen. Seine Kunſt erregte Staunen und allgemeine Anerkennung: einer Belohnung von 100 Louisd'or die ihm der König zugedacht hatte, ſoll er indeß durch Unterſchleif eines Hofbedienten verluſtig gegangen ſeyn.

In eben dieſem Jahre berief Fürſt Leopold von Anhalt Cöthen, ein großer Freund und Gönner der Tonkunſt, unſeren Sebaſtian als Capellmeiſter. Wir leſen, daß er dieſes Amt unverzüglich angetreten habe; ſei es nun, daß in ſeinen Verhältniſſen in Weimar eine Veränderung eingetreten war, die ſie ihm weniger erwünſcht machte, ſei es, daß die Perſönlichkeit ſeines neuen Gebieters, eines jungen, geiſtreichen Fürſten, der ihn vorzüglich hochſchätzte, einen beſondern Zug auf ihn übte. Er diente ihm faſt 6 Jahre zu ſeiner vollen Befriedigung, und wir finden nur eine weitere Reiſe angemerkt, die ihn gegen das Ende dieſes Zeitraums aus deſſen Nähe entfernte. Um 1722 nämlich reiſ'te er nach Hamburg und ließ dort vor den Vätern der Stadt und vielen angeſehenen Männern auf der Orgel der Katharinenkirche ſich hören, mehr als 2 Stunden lang, zu Aller Bewunderung. Adam Reincken, Organiſt an dieſer Kirche, damals faſt hundert Jahr alt, ein Mann, dem Stolz und Neid gegen Kunſtgenoſſen, vielleicht nicht ohne Grund, vorgeworfen werden, hörte ihm aufmerkſam, und mit beſonderem Vergnügen zu, namentlich als er faſt eine halbe Stunde lang den Choral „An Waſſerflüſſen Babylon“ auf das Mannichfachſte durchführte,

in der Art, wie die älteren Hamburger Organiſten bei den Sonntagsvespern es zu thun pflegten. Nachdem er geendet, begrüßte ihn der Alte mit den Worten: ich dachte, dieſe Kunſt wäre geſtorben, ich ſehe aber, daß ſie in Ihnen noch lebet. Reincken ſelber hatte eben dieſe Melodie vor vielen Jahren in ähnlicher Art geſetzt, und dieſe Arbeit, auf die er beſondern Werth legte, in Kupfer ſtechen laſſen; um ſo unerwarteter, aber auch ehrender war dieſer Ausſpruch, an deſſen Aufrichtigkeit um ſo weniger zu zweifeln iſt, als Reincken es nicht dabei bewenden ließ, ſondern unſern Meiſter zu ſich einlud und ihn mit vieler Zuvorkommenheit behandelte.

Endlich, um das Jahr 1723, trat Sebaſtian in diejenige Stellung, worin er bis an ſein Lebensende verharrte. Johann Kuhnau, Stadtcantor zu Leipzig, war am 25ſten Juni 1722 geſtorben, ein Mann, von dem Mattheſon verſichert, er wiſſe ſeines Gleichen nicht als Organiſten, grundgelehrten Mann, Componiſten und Chorregenten. Je tiefer man den Verluſt eines ſo ausgezeichneten Künſtlers empfand, um ſo ſchwieriger mußte die Wahl ſeines Nachfolgers werden, obgleich von nahe und ferne ſich nahmhafte Bewerber um die erledigte Stelle fanden: Georg Balthaſar Schott, Muſikdirektor der neuen Kirche zu Leipzig, der Capellmeiſter zu Altenburg, deſſen Name uns nicht genannt wird, Chriſtoph Graupner, Capellmeiſter zu Darmſtadt; Georg Philipp Telemann zu Hamburg war durch anſehnliche Erhöhung ſeines Einkommens zum Rücktritte bewogen worden. Jene zuerſt genannten hatten im Anfange des Jahres 1723 ihre Probe abgelegt, Schott nur wenige Tage vor Bach, am 2ten Februar, dem Feſte der Reinigung Mariä. Am 7ten deſſelben Monats, am Sonntage Eſtomihi, trat Bach mit der ſeinigen auf, ohne Zweifel dazu ausdrücklich aufgefordert, denn es iſt nicht wahrſcheinlich, daß er bei dem glücklichen Verhältniſſe zu ſeinem Fürſten freiwillig eine Änderung ſeiner Lage werde geſucht haben. Er blieb der Erwählte, und trat am 30ſten Mai 1723, dem 2ten Sonntage nach Trinitatis, das Stadtcantorat mit ſeiner erſten Muſik in der Kirche zu St. Nicolai an. Zugleich wurde ihm das Directorium der Muſik in der akademiſchen Kirche übertragen, jedoch nur bei dem ſogenannten alten Gottesdienſte, d. i. (wie ein gleichzeitiger Chroniſt ſich ausdrückt) „bei denen Feſt- und Quartal-Orationibus;“ denn das Directorium bei dem neuen Gottesdienſte (den Sonn- und Feſttagspredigten) hatte ſchon der Organiſt Johann Gottlieb Görner bei St. Nicolai erhalten.

Bach hatte durch Übernahme des ihm übertragenen Amtes eine frühere erwünſchte Stellung verlaſſen; ſie würde aber auch ohne ſein Zuthun in Kurzem aufgehört haben. Fürſt Leopold von Anhalt Cöthen ſtarb nämlich unvermuthet bald nach Bachs Überſiedelung nach Leipzig, in noch jungen Jahren; dieſer, den letzten Ehren- und Liebesdienſt gegen ſeinen Herrn mit Freuden übernehmend, ſetzte ihm von dort aus die Begräbnißmuſik, und führte ſie dann in Cöthen perſönlich auf.

In Leipzig ſtand Sebaſtian, in ſeiner Eigenſchaft als Muſikdirektor an der Hauptkirche St. Nicolai, neben einem ausgezeichneten Manne, der durch die ganze Zeit ſeiner Amtsführung ihm Vorgeſetzter, aber auch Freund blieb, und ſeine großen Gaben vollkommen gewürdigt zu haben ſcheint. Es war Salomon Deyling, aus Weyda im Vogtlande gebürtig, früher Generalſuperintendent der Grafſchaft Mansfeld, und Präſes des Conſiſtoriums zu Eisleben, um 1721 als Superintendent und Paſtor an St. Nicolai nach Leipzig berufen, ſeit 1722 auch öffentlicher, ordentlicher Lehrer der Gottesgelahrtheit daſelbſt; in allen dieſen Ämtern thätig bis zu ſeinem am 5ten Auguſt 1755 erfolgten Tode, etwas über fünf Jahre nach Bachs Heimgange. Dieſer Mann, nach den Worten eines neuern

Schriftſtellers*) „hochgeachtet als gelehrter Theolog und ſehr eindringlicher Kanzelredner, gefürchtet wegen ſeiner Strenge in Lehre und Leben, ein Mann, durchgreifenden, ganz entſchiedenen Charakters, ſelbſt durch Geſtalt und Haltung Jedermann imponirend" hat ſicherlich auf die Einrichtung und Geſtaltung der Bachſchen in Leipzig entſtandenen Kirchenjahrgänge bedeutend eingewirkt, obgleich zu bezweifeln ſteht, daß es mit der Übereinkunft Beider über die Paſſionsmuſiken in der heiligen Woche ſich ſo verhalten haben werde, wie eben jener Gelehrte berichtet, wovon ſpäter zu reden ſeyn wird. An der Thomaskirche wechſelte die Würde des Pfarrers ſechsmal während der amtlichen Thätigkeit Sebaſtians, und wenn auch die meiſten der Männer, welche jene bekleideten, von der untergeordneten Stellung der Subdiaconen und Diaconen an der Kirche zu ihr erhoben wurden, alſo längere Zeit in geiſtlichen Verrichtungen bei ihr angeſtellt waren, ſo finden wir doch keinen unter ihnen genannt als unſerem Meiſter näher befreundet, der eben daſelbſt häufiger wechſelnden Sonnabendsprediger — 15 während 27 Jahren — nicht zu gedenken. Als Organiſt bei St. Nicolai und Dirigent des ſ. g. neuen akademiſchen Gottesdienſtes ſtand ihm der ſchon genannte Johann Gottlieb Görner zur Seite, an der Thomaskirche Chriſtian Gräbner, ſtatt deſſen uns jedoch um 1730 jener erſte begegnet, alſo aus ſeiner früheren Stellung dahin übergegangen war. Als Schulrektoren bei St. Thomas waren Johann Heinrich Erneſti (bis zum 16ten October 1729), Johann Matthias Geßner, ſpäter Profeſſor in Göttingen, und Johann Auguſt Erneſti ſeine Vorgeſetzten, als Conrektor der Magiſter Johann Heinrich Hebenſtreit. Geßner war ſein Freund und Verehrer; mit Lebendigkeit und Wärme ſpricht er ſich aus darüber in einer Anmerkung zum Quinctilian, wo die Rede iſt von einem Kitharöden, der ſingend, ſpielend, ja, tanzend zugleich, ein Gedicht vorgetragen habe. „Alles dieſes (ſagt er, ſeinen Schriftſteller anredend) mein Fabius, würdeſt du etwas nur Geringes nennen, vermöchteſt du, aus der Unterwelt erweckt, unſeren Bach zu ſchauen, denn ſein will ich am liebſten hier gedenken, als meines vormaligen Amtsgenoſſen bei der Thomasſchule. Ja, du ſprächeſt alſo, ſäheſt du ihn, wie er unſere vielſaitige neue Lyra, einen Verein vieler Cythern, mit beiden Händen, mit allen Fingern behandelt, zumal aber, wie er jenes Tonwerkzeug über alle andern, deſſen zahlloſe Pfeifen durch Bälge belebt werden, mit beiden Händen, ja, mit hurtigſtem Dienſte der Füße überläuft, wie er, der Einzelne, ganze Schaaren verſchiedenſter, und dennoch unter ſich übereinſtimmender Töne hervorlockt; ſchauteſt du ihn, ſage ich, wenn er — was viele eurer Cytherſpieler und ſechshundert Flötenbläſer nicht vermöchten — nicht etwa mit nur einer Stimme ſingt und ſeine Aufgabe ausführt wie ein Sänger zur Laute, ſondern unter dreißig oder vierzig Zuſammenwirkenden auf alle merkt, den mit einem Winke, einen andern mit ſtampfendem Fuße, einen dritten mit drohendem Finger zum Ebenmaaße, zum rechten Treffen zurückführt; dieſem mit hoher, einem zweiten, einem dritten mit tiefer und mittlerer Stimme den Ton im Voraus angiebt, mit dem er eintreten ſoll; wie der eine Mann, bei dem lauteſten Getöne des Zuſammenſingens, in den ſchwerſten Stellen Jedem dienſtbar, doch auf der Stelle erlauſcht, ob, und wo etwas nicht ſtimme, und alle in Ordnung zu erhalten, überall hülfreich einzutreten weiß; wo etwas wankt, es herzuſtellen, mit allen Gliedern den Rhythmus, mit ſcharfem Ohre die Harmonie zu meſſen, aus ſeiner einen engen Kehle alle Stimmen hervorzubringen verſteht! Bin ich im Übrigen auch ein großer Verehrer des Alterthums, ſo meine ich doch, daß mein einer Bach, und ein ihm Gleichkommender, wenn es einen Solchen geben ſollte, vielmal den Orpheus und wohl zwanzigmal

*) Rochlitz, für Freunde der Tonkunſt, IV. p. 422. 423.

den Arion in ſich ſchließt!" So ſcheinen die übrigen Schulvorſteher, namentlich der jüngere Erneſti nicht gedacht zu haben. Dieſer war ein ausgezeichneter Gelehrter, zumal in ſeinem Fache, allein weder Freund noch Kenner der Tonkunſt, ja, wie es ſcheint, achtete er ſie gering, und war ihr abhold, als vermeintlicher Störerin wiſſenſchaftlicher Ausbildung. Es mußten daher manche Reibungen entſtehen zwiſchen ihm und dem für dieſe Kunſt unermüdlich thätigen, ſeine Zöglinge mit Ernſt zu ihr anhaltenden Meiſter, der in ſeiner Eigenſchaft als Capellmeiſter zweier Fürſtenhöfe — des Cöthenſchen und des Weißenfelſiſchen, der ihn ſpäter ebenfalls mit dieſem Titel beehrt hatte — gegen den Vorſteher der Lehranſtalt, der er mit ſeinen Gaben diente, nicht in dem ganz untergeordneten Verhältniſſe eines gewöhnlichen Cantors zu ſtehen glaubte; nicht zu gedenken des erhöhten Bewußtſeyns, womit ſeine zuvor freudig anerkannte außerordentliche Meiſterſchaft in ſeiner Kunſt ihn durchdrang, die dasjenige ihm wohl aufzuwiegen ſchien, was, im Vergleiche gegen ſeinen Vorgänger Kuhnau, ihm an gelehrter Bildung gebrechen mochte. Forkel erzählt, der im Jahre 1736 ihm beigelegte Titel eines königlich Polniſchen und Churfürſtlich Sächſiſchen Hof-Compoſiteurs ſei durch Verhältniſſe veranlaßt worden, in die er durch ſein Amt als Cantor an der Thomasſchule gekommen; und es ſcheint wohl, er wolle auf das eben Angeführte deuten, ohne darüber ſich näher auszuſprechen.

Sebaſtians Stellung bei der Leipziger Univerſität gab ihm nicht ſelten Veranlaſſung, neben ſeiner Thätigkeit für den Gottesdienſt in den Hauptkirchen der Stadt auch in anderem Sinne öffentlich hervorzutreten. Kurz nach ſeinem Amtsantritte hatte der Doktor Johann Florens Rivin die ordentliche Profeſſur der Rechtsgelahrtheit an der Hochſchule überkommen, und am 9ten Juni 1723 wurde ihm deshalb „mit einer Cantate die Gratulation abgeſtattet." Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß dieſe, als erſte amtliche Gelegenheitsmuſik, von unſerm Meiſter herrührte, obgleich wir es nicht ausdrücklich bemerkt finden; doch war freilich das Gedicht — wenn wir es ſo nennen wollen — das ſeine Aufgabe bildete, nicht eben geeignet, ihm dieſe Arbeit erfreulich zu machen. Wie er mit ſeiner Kunſt, Verſen gegenüber wie die folgenden, ſich habe gebehrden können, iſt in der That ſchwer zu begreifen:

Du biſt ein practicus;
Wer oft in ſchweren Fällen
Ihm ſelbſt nicht helfen kann,
Der flehet dich um klugen Beiſtand an,
Und ſucht dich vor den Riß zu ſtellen ꝛc.
Das Ober- Hof- und Appellation-Gericht
Bewundert deinen Witz u. ſ. w.

Es mag wohl ſeyn, daß er deshalb in ähnlichen Fällen, wo die Aufgabe ihm wenig zuſagte, ſie ſeinem Amtsgenoſſen Görner überließ, der ſich gern geltend gemacht zu haben ſcheint, und den wir manchmal, wo es eigentlich ſeines Amtes nicht geweſen wäre, in ſolcher Art thätig finden.

Anderemale fand neben des Meiſters künſtleriſchem Hervortreten auch ein öffentliches, perſönliches ſtatt. So am 12ten Mai 1727, dem 58ſten Geburtstage Friedrich Auguſts, Königs von Polen und Churfürſten von Sachſen. Außer andern vielen Feſtlichkeiten bei perſönlicher Anweſenheit des Gefeierten, führten auch — ſo erzählen Siculs Leipziger akademiſche Jahresberichte — „die convictores Abends nach acht Uhr, als ihnen, daß es nunmehro Zeit ſey, durch den Hof-Fourier gemeldet worden

war, eine Muſic auf, welche von dem Capellmeiſter und Stadt-Cantor, Herrn Johann Sebaſtian Bach componiret worden, und die derſelbe perſönlich dirigirte.“ Zum „dramate musico“ war dabei „eine elaboration beliebet worden“ worin der Held des Tages durch allegoriſche Perſonen und Götter des Olymp — Philuris (Leipzig, die Lindenſtadt bedeutend), Harmonia, Apollo und Mars — gefeiert, und in Recitativen, Arien, Arioſi, einem Duett, und einem Chore zum Schluſſe angeſungen wurde. Chriſtian Friedrich Haupt, der Urheber dieſer „elaboration“, auf einem ſilbernen Becken ein Exemplar derſelben tragend, das „auf weißem Atlas gedruckt, in ponceaufarbenen Sammet mit goldenen Dreſſen und Franzen eingebunden war,“ ſchritt, von einem feierlichen Fackelzuge geleitet, bis in des Königs Vorzimmer, wo er ſein Werk demſelben zu Händen des Oberſchenken von Seiffertitz überreichte; unterdeß wurde die Muſik auf dem Markte aufgeführt, „zu allergnädigſtem Contentement, bei ſehr großem Zulauf, unter einer genugſamen Barrière von der, vor Königlicher Majeſtät die Aufwartung habenden Soldatesque.“ Ähnliche dramatiſch allegoriſche Cantaten zur Feier der Geburtstage des Landesherrn ſcheinen damals ſehr beliebt geweſen zu ſeyn; auch bei dem Jahre 1730 gedenkt Sicul einer ſolchen, von Gottſched mit Bezug auf das damals ſtattfindende Luſtlager zwiſchen Großenhayn und Mühlberg gedichteten, und bei Gelegenheit einer ſpäteren Reihe von Streitſchriften über Vorzüge und Gebrechen Bachiſcher Setzweiſe, bei der wir in der Folge zu verweilen haben werden, wird eine Abendmuſik erwähnt, die unſer Meiſter in der Oſtermeſſe 1738 in Gegenwart der Landesherrſchaft zu Leipzig öffentlich aufgeführt habe, und welche „rührend, ausdrückend, natürlich, ordentlich, nicht nach verderbtem, ſondern beſtem Geſchmack“ geſetzt geweſen, und „mit durchgängigem Beifalle angenommen worden.“

Auch andere als fröhliche öffentliche Ereigniſſe nahmen Sebaſtians Thätigkeit während ſeiner Leipziger Amtsführung in Anſpruch. So, nicht lange nach jener Geburtsfeier deren wir zuerſt gedachten, noch in demſelben Jahr 1727, der Tod der Königin von Polen und Churfürſtin von Sachſen, Chriſtiane Eberhardine von Brandenburg-Bayreuth. Am 17ten October 1727 beging auf dieſe Veranlaſſung die Leipziger Hochſchule in der Pauliner Kirche einen feierlichen Trauergottesdienſt, für den Bach eine von Johann Chriſtoph Gottſched gedichtete Ode von neun Strophen geſetzt hatte. Wir kommen ſpäter auf dieſes Werk zurück, das uns ein Beiſpiel geben wird wie unſer Meiſter gleich anderen berühmten Zeitgenoſſen durch ſeine Töne, wir dürfen nicht ſagen zu malen, doch dem bloßen Schalle und Geräuſche eine tonkünſtleriſche Bedeutung abzugewinnen geſtrebt habe.

Eine der wichtigſten Gelegenheiten für große und feſtliche kirchliche Muſikaufführungen bot die im Jahre 1730 eintretende zweite Jubelfeier der Überreichung der Augsburgiſchen Confeſſion. Leipzig beging ſie durch drei Tage, gleich einem hohen Feſte, am 25ſten, 26ſten und 27ſten Juni. Unſer Meiſter hätte hier ſeiner Obliegenheit als Stadtcantor und Muſikdirektor der Hochſchule nicht zugleich genügen können; er zog die kirchliche Wirkſamkeit vor, und überließ ſeinem Amtsgenoſſen Görner die akademiſche. Für den erſten Feſttag, Vormittags, war als Predigttext vorgeſchrieben: Römer I, 16. 17: „Ich ſchäme mich des Evangelii Chriſti nicht, denn es iſt eine Kraft Gottes, die da ſelig machet alle, die daran glauben, die Juden vornehmlich, und auch die Griechen; ſintemal darin offenbaret wird die Gerechtigkeit die vor Gott gilt, welche kömmt aus Glauben in Glauben, wie denn geſchrieben ſteht: der Gerechte wird ſeines Glaubens leben.“ Für den Nachmittag deſſelben Tages lautete der Text (Hebräer XIII, 15. 16): „So laſſet uns nun opfern durch ihn (Chriſtum, den Hohenprieſter) das Lobopfer

Gott allezeit, das ist die Frucht der Lippen, die seinen Namen bekennen. Wohlzuthun und mitzutheilen vergesset nicht, denn solche Opfer gefallen Gott wohl.“ Diesen Sprüchen gegenüber hatte Bach für seine Kirchenmusik in St. Nicolai, welche herkömmlich mit einem Bibelworte zu beginnen, und mit einem Chorale zu schließen pflegte, zwischen denen Betrachtungen und Erwägungen mancherlei Art in den Formen neuerer Tonkunst, Recitativen, Arien, Duetten, sich hören ließen, zum Anfange den ersten Vers des 149sten und den 4ten des 150sten Psalms gewählt: „Singet dem Herrn ein neues Lied, die Gemeine der Heiligen soll ihn loben; Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen ꝛc.“ und zum Schlusse die dritte Strophe von Luthers Liede: „Es woll' uns Gott genädig seyn“ über den 67sten Psalm:

Es danke Gott und lobe dich
Das Volk in guten Thaten ꝛc.

Dem 2ten Festtage waren die Predigttexte Hebräer X, 23. 24, und Psalm 93, 5 bestimmt: „Lasset uns halten an der Bekenntniß der Hoffnung, und nicht wanken, (denn er ist treu der sie verheißen hat) und lasset uns unter einander unser selbst wahrnehmen mit Reizen zur Liebe und guten Werken ꝛc.“ und: „Dein Wort ist eine rechte Lehre, Heiligkeit ist die Zierde deines Hauses ewiglich“ ꝛc. Bach aber hatte seiner, an diesem Tage in der Thomaskirche aufgeführten Musik den ersten Vers des 65sten Psalms vorangestellt: „Gott man lobet dich in der Stille zu Zion, und dir bezahlet man Gelübde ꝛc.“ und sie mit der letzten Strophe des lutherischen Pfingstliedes „Komm heiliger Geist, Herre Gott“ beschlossen:

Du heilige Brunst, süßer Trost,
Nun hilf uns freudig und getrost
In deinem Dienst beständig bleiben
Die Trübsal uns nicht abtreiben ꝛc.

Die für den dritten Festtag erlesenen Predigttexte endlich waren aus Joh. VII, 16 bis 18, und Römer X, 10. 11 entnommen, wo es heißt: „Meine Lehre ist nicht mein, sondern deß der mich gesandt hat. So jemand will deß Willen thun, der wird inne werden, ob diese Lehre von Gott sey, oder ob ich von mir selbst rede. Wer von ihm selbst redet, der suchet seine eigene Ehre; wer aber suchet die Ehre deß, der ihn gesandt hat, der ist wahrhaftig, und keine Ungerechtigkeit ist an ihm ꝛc.“ und: „So man von Herzen gläubet, so wird man gerecht, und so man mit dem Munde bekennet, so wird man seelig; denn die Schrift spricht: wer an ihn gläubet wird nicht zu Schanden werden.“ Bachs Kirchenmusik, die an diesem Tage wieder in St. Nicolai stattfand, begann mit dem 6ten und 7ten Verse des 122sten Psalms: „Wünschet Jerusalem Glück, es müsse wohl gehen denen, die dich lieben, Es müsse Friede inwendig seyn in deinen Mauern, und Glück in deinen Palästen ꝛc.“ und schloß mit den beiden Versen des Liedes: „Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ ꝛc.“ worin die Gemeine um das Licht des heiligen Gotteswortes, um Beständigkeit, um Festhalten an Predigt und Sacrament bittet. In solcher Weise war man damals bestrebt, Predigt und Kunstgesang zu weihen durch das heilige Wort der Offenbarung, beides dadurch in Übereinstimmung und Zusammenhang zu bringen,

und dafür wirkten Deyling und Bach, der Superintendent und sein Cantor, treulichſt durch jene 27 Jahre, die ihnen zu gemeinſchaftlicher Thätigkeit vergönnt waren. Wie vielfach aber der letzte beſtrebt geweſen ſei die herkömmliche Form nicht in eine ſtarre und todte ausarten zu laſſen, wird die nähere Betrachtung ſeiner Werke an ihrer Stelle uns lehren. Jenen Muſiken ging das lateiniſche Kyrie, Gloria und Credo voran, aus dem Gottesdienſte der alten Kirche herkömmlich herübergenommen, und ſie wurden durch Orgelſpiel eingeleitet; ein Theil, meiſt der Anfangsſpruch und eine Arie, der dann das von der Gemeine geſungene Lied: „Wir glauben all' an einen Gott" folgte, wurde vor der Predigt aufgeführt, das Übrige nach deren Beendigung. In gleicher Art, ſcheint es, war überhaupt der Regel nach, der feſttägliche Gottesdienſt eingerichtet*); als etwas Beſonderes für dieſe Gelegenheit finden wir das Te Deum (wie ausdrücklich bemerkt wird) mit Trompeten und Pauken vorgeſchrieben.

Gewöhnlich pflegt man Bach, ſeine kirchlich-akademiſche Thätigkeit ausgenommen, als einen ſtill in das Innere ſeines Hauſes zurückgezogenen, die Berührung mit der Welt ablehnenden Mann ſich zu denken. Dem iſt aber nicht ſo; er dehnte ſeine Wirkſamkeit auch aus über die Grenzen hin, die ihm von ſeiner Pflicht unmittelbar geſteckt waren. So finden wir**) um das Jahr 1736 zwei wöchentliche Concerte in Leipzig, deren einem Joh. Seb. Bach vorſtand, und das an jedem Freitage Abends von 8 bis 10 Uhr, in der Meßzeit auch am Dienſtage zu gleicher Stunde, auf dem Zimmermann'ſchen Kaffeehauſe in der Katharinenſtraße gehalten wurde. Das andere (im Schelhaſerſchen Saale in der Kloſtergaſſe) fand Donnerſtags um eben die Zeit, in der Meſſe auch Montags, unter Görners Leitung ſtatt. Die Theilnehmer an denſelben waren meiſt Studirende, und es iſt zu rühmen, daß beide Männer durch Vereinigung der Jugend für Kunſtzwecke dem damals herrſchenden rohen Leben der akademiſchen Bürger zu ſteuern ſuchten, von deren Zügelloſigkeit die oft vorkommenden Mandate gegen Unfug in den Kirchen, und ein ernſtlicher Aufſtand im Jahre 1726, weil ihnen unterſagt worden war in Schlafpelzen und mit Tabakspfeifen auf den Straßen herumzugehen, kein erfreuliches Zeugniß ablegen. Bach hatte aber auch, wollte er irgend in ſeinen kirchlichen Aufführungen etwas leiſten, ſeine tiefſinnigen Schöpfungen nur in einigermaaßen würdiger Geſtalt zum Gehör bringen, die dringendſte Veranlaſſung ſich der Geneigtheit der ſtudirenden Jugend zu verſichern. Denn es war mit den Kräften gar übel beſchaffen, die ihm dafür zu Gebote ſtanden, wie er es ſelber berichtet in einem: „kurzen jedoch höchſtnöthigen Entwurf einer wohlbeſtallten Kirchenmuſik, nebſt einigen unvorgreiflichen Bedenken vor dem Verfall derſelben," geſchrieben zu Leipzig am 23ſten Auguſt 1730. Seiner Rechnung nach bedurfte es zu einer wohlbeſtellten Kirchenmuſik 56 Perſonen, 36 Sänger und 20 Inſtrumentiſten; unter ſeinen Thomanern befanden ſich jedoch nur 17 als Sänger zu gebrauchende, 20 „ſo ſich noch erſtlich mehr perfectioniren müſſen, um mit der Zeit zur Figuralmuſic gebrauchet werden zu können" und 17 untüchtige. Was die Inſtrumentiſten anlangt, ſo beſtanden die zur Kirchenmuſik beſtellten aus 8 Perſonen, 4 Stadtpfeifern, 3 Kunſtgeigern und einem Geſellen. „Von deren Qualitäten und muſikaliſchen Wiſſenſchaften (bemerkt Bach) etwas nach

*) Wir theilen ſpäter eine Bemerkung Bachs mit von 1714, über die Ordnung des muſikaliſchen Gottesdienſtes zu Leipzig.

**) Mitzler, Muſikal. Bibliothek. I, 1, S. 63.

der Wahrheit zu erwähnen, verbietet mir die Bescheidenheit. Jedoch ist zu consideriren, daß sie theils emeriti, theils auch in keinem solchen exercitio sind wie es seyn sollte.“ Er war also genöthigt, den Mangel an Instrumentisten durch Beihülfe der Studirenden und der Alumnen der Thomasschule zu ersetzen.

Zur Zeit seiner Vorgänger, Schelle und Kuhnau, „die sich schon der Beihülfe der Herren studiosorum bedienen müssen, wenn sie eine vollständige und wohllautende Musik hatten produciren wollen“ war der Rath dem obwaltenden Mangel zu Hülfe gekommen: er hatte einige Vocalisten, als auch Instrumentisten „mit stipendiis begnadiget, mithin zur Verstärkung derer Kirchenmusiquen animiret. Der itzige status musices aber (fährt Bach fort) ist ganz anders als ehedem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der gusto hat sich verwunderungswürdig geändert, daher auch die ehemalige Arth von Music unsern Ohren nicht mehr klingen will, und man um so mehr einer erklecklichen Beihülfe benöthigt ist, damit solche subjecta choisiret und bestellet werden können, so den itzigen musikalischen gustum assequiren, die neuen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem compositori und dessen Arbeit satisfaction zu geben.“ Nun seien aber „die wenigen beneficia, so ehe hätten sollen vermehret als verringert werden, dem Choro musico gar entzogen.“ Damit sei die Lust Fremder, bei den Kirchenmusiken mitzuwirken, nothwendig erkaltet. Die Herren studiosi hätten sich „dazu willig finden lassen, in der Hoffnung, daß Ein- oder Anderer mit der Zeit einige Ergötzlichkeit bekommen, und etwa mit einem stipendio oder honorario (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) werde begnadigt werden. Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen beneficia, so ehedem an den Chorum musicum verwendet worden, successive gar entzogen worden, so habe hiemit sich auch die Willfährigkeit der studiosorum verloren; denn wer werde umsonst arbeiten oder Dienste thun?“

Belohnen also konnte der Meister seine musikalischen Helfer unter den Studirenden nicht, er mußte sie auf anderem, einem begabten und ausgezeichneten Manne zu Gebote stehendem Wege zu gewinnen suchen, dem des Eifers für die Sache, ehrenden Beifalls, freundlichen Zuvorkommens; und daran hat er es gewiß nicht fehlen lassen.

Ein Streit zwischen Johann Adolf Scheibe, Königl. Dänischem Capellmeister, der im März 1737 mit einer musikalischen Zeitschrift unter dem Titel: „der critische Musicus“ aufgetreten war, und unserem Meister, der in dem sechsten Stücke jenes Blattes sich wegen seiner Setzweise hart und kränkend angegriffen meinte, findet zweckmäßiger da seine Würdigung, wo des Meisters eigenthümliche Art und Kunst uns näher beschäftigen wird. Bach, sei es, weil der Feder nicht besonders gewachsen, sei es, um seine Kunstthätigkeit nicht durch fremdartige, zerstreuende Dinge zu unterbrechen, hatte bei diesem Kampfe sich der Feder des Magister Johann Abraham Birnbaum zu Leipzig bedient, der sich erst später namenkundig gab, seine Schutzschrift aber gleich Anfangs dem Meister zugeeignet hatte, für den sie verfaßt war. Auch Görner scheint dabei auf Bachs Seite sich mit betheiligt zu haben; eben auf ihr stand auch der M. Lorenz Christoph Mitzler, ein Schüler Geßners und Bachs auf der Thomasschule, der seit 1738 unter dem Titel: „Musikalische Bibliothek, oder gründliche Nachricht nebst unpartheiischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern ꝛc.“ ebenfalls eine Zeitschrift herausgegeben hatte, der wir manchen anziehenden Beitrag zur Kenntniß ihrer Zeit verdanken. Mitzler hatte seit 1738 eine Gesellschaft der musikalischen Wissenschaften gegründet, der auch Bach, jedoch

faſt zehn Jahre ſpäter, um 1747, beitrat. Er, der ſchaffende Künſtler, ließ als Glied derſelben zwar nicht in theoretiſche Speculationen ſich ein, beſchenkte jedoch die Geſellſchaft bei ſeinem Eintritte in dieſelbe mit ſeinem auf die mannichfachſte Weiſe, unter Erſchöpfung faſt aller kanoniſchen Kunſt ausgearbeitetem Choral: „Vom Himmel hoch da komm ich her," welcher ſpäter in Kupfer geſtochen wurde, und mit einem dreifachen Canon zu ſechs Stimmen, den der 4te Theil der Mitzlerſchen Bibliothek uns aufbewahrt hat.

Eben dieſes Jahr, 1747, gab Veranlaſſung zu einem Werke ähnlicher Art als die zuletzt erwähnten beiden. Sebaſtians zweiter Sohn, Philipp Emanuel, ſchon 1738 von Friedrich, Kronprinzen von Preußen, nach Rheinsberg berufen, befand ſich ſeit deſſen Thronbeſteigung, 1740, in ſeinem Dienſte als Kammermuſikus. Dieſem kunſtliebenden Könige war der große Ruf nicht unbekannt geblieben, den der Vater jenes ſeines geiſtreichen Tonkünſtlers genoß, und er hatte anfangs andeutend, dann beſtimmter ſeinen Wunſch ausſprechend, zuletzt nach der Zeit ſeiner Erfüllung ausdrücklich fragend, ihm Veranlaſſung gegeben, ſeinen Vater zu einer Reiſe nach Potsdam aufzufordern. Im Jahr 1747 unternahm es endlich der Alte, in Geſellſchaft ſeines älteſten Sohnes, Wilhelm Friedemann, ſich auf den Weg dahin zu begeben.

Der König erhielt eben vor dem Beginne ſeines abendlichen Kammerconcerts den Meldezettel, auf welchem ſich der Name des angekommenen Meiſters befand, der in der Wohnung ſeines Sohnes abgetreten war. Sich gegen die verſammelten Muſiker wendend, mit dem Ausrufe: „der alte Bach iſt gekommen" befahl er, ihn ſofort auf das Schloß zu laden. Der Meiſter, durch den Boten gedrängt, war genöthigt in ſeinen Reiſekleidern zu bleiben, und fand ſich mit ſeinem älteſten Sohne ein, der den Vorgang ſpäter an Forkel erzählte. Leider hat ſich dieſer damit begnügt, uns von dem Eindrucke zu berichten, den jene Erzählung auf ihn gemacht, ſtatt uns von den Reden und Gegenreden, die zwiſchen dem Könige und dem Cantor ſtattfanden, etwas mitzutheilen, wir ſind daher außer Stande, durch irgend einen eigenthümlichen Zug den trockenen Bericht über dieſen Vorfall zu beleben. An die Stelle des gewöhnlichen Concerts trat jenen Abend eine Wanderung des Königs und des Leipziger Cantors durch alle Zimmer des Schloſſes, in denen Silbermannſche Pianofortes ſich befanden, welche der König ſehr liebte; alle mußte Sebaſtian verſuchen und ſich in freier Fantaſie auf ihnen hören laſſen, in Gegenwart der Capelliſten, die ſich ungehindert angeſchloſſen hatten. In der Widmung des Werkes, deſſen wir bald näher gedenken werden, ſpricht ſich der Meiſter gegen den großen König über das weiter Vorgefallene aus, und wir laſſen ihn nun ſelber reden, ſo weit jene Zueignung uns dazu in den Stand ſetzt. „Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen (ſagt der Alte) erinnere ich mich annoch der ganz beſondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bei meiner Anweſenheit in Potsdam, Ew. Majeſtät ſelbſt ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuſpielen geruhten, und zugleich allergnädigſt auferlegten, ſolches alſobald in Deroſelben höchſter Gegenwart auszuführen. Ew. Majeſtät Befehl zu gehorſamen, war meine unterthänigſte Schuldigkeit." Allen, dem Könige voran, hatte er mit dieſer Ausführung genügt, und dieſer verlangte nun noch eine Fuge von ſechs weſentlichen Stimmen zu hören. Für eine ſolche, zumal wenn ſie unvorbereitet erfunden und ſogleich vorgetragen werden ſoll, iſt nicht ein jedes Thema geeignet und das königliche, ein chromatiſches von bedeutender Länge, bot beſonders große Schwierigkeiten dar. Bach wählte deshalb ſelber eines, und erfüllte durch deſſen augenblickliche Ausarbeitung in der vorgeſchrie-

benen Form den Befehl Friedrichs. So ſehr ihn nun auch der König in dieſer Leiſtung, eben wie in der ihr voraufgegangenen, bewundert und es lebhaft gegen ihn ausgeſprochen hatte, ſo weit glaubte doch der beſcheidene Meiſter zurückgeblieben zu ſeyn hinter demjenigen, was von ihm zu erwarten geweſen wäre. „Ich bemerkte gar bald (fährt er in der gedachten Widmung fort) daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung die Ausführung nicht alſo gerathen wollte, als es ein ſo treffliches Thema erforderte. Ich faſſete demnach den Entſchluß und machte mich ſogleich anheiſchig, dieſes recht königliche Thema vollkommen auszuarbeiten, und ſodann der Welt bekannt zu machen.“ Dieſer Entſchluß wurde ausgeführt, und die Arbeit unter dem Titel: „Muſikaliſches Opfer“ am 7ten Juli 1747 dem Könige zugeeignet. Neben einer freien Durchführung, wohl derjenigen ähnlich, die er dieſem vorgetragen hatte, giebt er hier eine Reihe verſchiedenartiger Canons, eine zweiſtimmige, und eine ſehr ausführliche ſechsſtimmige Fuge über das königliche Thema, das er früher für eine ſolche nicht hatte benutzen können, endlich eine dreiſtimmige Sonate für Flöte, Geige und Baß, von der wir nicht wiſſen, ob der König ſpäter in einem ſeiner Kammerconcerte ſie ausgeführt haben mag, was in ſofern zu bezweifeln iſt, als er in ſeinem muſikaliſchen Vortrage ſich nicht gern durch ſtrenge Schranken einengen ließ, ſondern ſich lieber, ohne Rückſicht auf Zeitmaaß, nach ſeiner jedesmaligen Empfindung frei erging, was bei einem Bachſchen Werke nicht ſo leicht thunlich war. Huldigend ſchließt der alte Meiſter die Widmung ſeines Werkes, mit den Worten es habe daſſelbe „keine andere, als nur dieſe untadelhafte Abſicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, deſſen Größe und Stärke gleichwie in allen Kriegs- und Friedens-Wiſſenſchaften, alſo auch beſonders in der Muſik, jedermann bewundern und verehren müſſe.“

Dieſe Reiſe war der letzte Lichtpunkt in dem Leben Sebaſtians. Er hatte als ſchaffender und ausübender Künſtler auf dem Clavier und der Orgel vor dem größeſten Herrſcher ſeiner Zeit ſich in ſeiner ganzen Meiſterſchaft gezeigt, vor einem Herrſcher, der ſeine Kunſt wohl zu würdigen verſtand; er hatte die ehrendſte Anerkennung von ihm erfahren, mit Genugthuung war er in ſeine Heimath zurückgekehrt. Dort erwarteten ihn aber Tage des Leidens und der ſchweren Prüfung. Sein urſprünglich ſchwaches Geſicht war durch Anſtrengung in früherer Jugend, zumal ſeine nächtlichen Schreibereien bei Mondlicht, ſpäter durch anhaltendes Arbeiten, namentlich auch durch eigenes Graviren ſeiner Werke in Kupfer, bedeutend angegriffen worden; in dieſen ſpäteren Jahren entwickelte ſich eine ſchmerzhafte und gefährliche Augenkrankheit, durch die ſein Erblinden zu befürchten war. Theilnehmende Freunde riethen ihm, ſich der Behandlung eines aus England gekommenen, damals in Leipzig verweilenden Augenarztes zu unterwerfen. Dieſer wagte eine Operation, welche zweimal mißglückte. Damit war nicht allein die Sehkraft verloren gegangen, ſondern auch die bisher feſte Geſundheit des Meiſters zeigte ſich durch den Gebrauch gewaltſamer Arzneimittel, welche die Operation hatten vorbereiten und unterſtützen ſollen, unwiederbringlich zerrüttet. Während des ſeitdem bis zu ſeinem Ende ihm auferlegten ſechsmonatlichen Siechthums blieb er gefaßt und im Innern thätig. Sein letztes Werk, die Kunſt der Fuge, worin ſein Scharfſinn alles zu erſchöpfen gedacht hatte, was aus einem Fugenthema entwickelt werden könne, für das er, um es zu krönen, zum Schluſſe noch die verwickeltſte und ſchwierigſte Aufgabe ſich geſtellt hatte, blieb zwar unvollendet, allein ſeine Fähigkeit, die Bilder ſeines Innern auszugeſtalten, dauerte fort. Noch in ſeinen letzten Tagen beſchäftigte ihn ein Tonſatz über die Melodie des Liedes: „Wenn wir in höchſten Nöthen ſeyn“ den er ſeinem Schwie-

gersohne Altnikol, Organisten zu St. Wenceslaus in Naumburg, dem Gatten seiner ältesten Tochter zweiter Ehe, Elisabeth Juliane Friederike, in die Feder sagte. Wie sehr er seiner Kunst noch während jener Leidenstage mächtig gewesen, zeigt dieser Satz auf das Deutlichste, aber auch seine fromm-ergebene Stimmung leuchtet klar und erhebend daraus hervor. Er weihte, schon an der Schwelle seines Lebens, seinem Schöpfer mit der Gabe, die er ihm verdankte, durch die sein innerstes Wesen mehr als durch Worte zu offenbaren ihm vergönnt war, das willige Opfer eines demüthigen, zerschlagenen, aber auch reinen und festen Herzens; und als ein solches Opfer, als die letzte schaffende That seines vielbemühten und fruchtbaren Lebens steht dieser Satz mit Recht als ein Anhang hinter seinem letzten unvollendet gebliebenen Werke. Am 28sten Julius*) 1750, Abends nach einem Viertel auf 9 Uhr, im 66sten Jahre seines Alters, schlummerte er zu einem besseren Leben hinüber. Zehn Tage zuvor hatte die Hoffnung sich hervorgethan, daß er könne erhalten bleiben; es war ihm eines Morgens die Sehkraft unerwartet wiedergekehrt, mit der Fähigkeit, das Licht zu ertragen. Allein ein bald nachher eingetretener Schlagfluß, ein in Folge davon entwickeltes heftiges Fieber, vereitelte alle Bemühungen zweier der geschicktesten Leipziger Ärzte, ihn zu retten.

Er hatte in zwei Ehen gelebt, und in beiden zusammengenommen zwanzig Kinder erzeugt. Seine erste Gattin, Maria Barbara, Tochter Johann Michael Bachs, Organisten und Stadtschreibers im Amte Gehren, gebar ihm zwei Töchter und fünf Söhne, unter diesen die berühmten Tonmeister Wilhelm Friedemann (1710) und Carl Philipp Emanuel (1714). Diese geliebte Frau wurde ihm, in strengstem Verstande, unerwartet entrückt. Als er, von einer Reise nach dem Carlsbade mit seinem Fürsten Leopold von Cöthen um 1720 zurückgekehrt, sein Haus wieder betrat, empfing er bei dem Eintritte die schmerzliche Kunde, daß sie, die er in blühender Gesundheit verlassen hatte, gestorben und begraben sei; er hatte nicht einmal gewußt noch geahnt, daß sie krank gewesen. Seine zweite Ehegattin, Anna Magdalena, jüngste Tochter des herzogl. Weißenfelsischen Hoftrompeters Johann Caspar Wülcken, die er im Jahre 1721 geehlicht, gab ihm sechs Söhne und sieben Töchter, unter denen drei von diesen und jenen, eben wie deren Mutter, ihn überlebten. Aus dieser Ehe stammen Johann Christoph und Johann Christian Bach: jener zuletzt Concertmeister am Bückeburger Hofe, ein fertiger Spieler, seinem Bruder Philipp Emanuel im Ganzen nachstrebend; dieser unter dem Namen des Mailänder und später des Londoner Bach bekannt, eines ganz andern Weges gehend, als seine älteren Brüder in ihren Tonschöpfungen gethan, so daß er kaum noch der Schule seines Vaters als angehörend zu betrachten ist.

Man wird nicht erwarten, den berühmten Stifter dieser Schule hier in jeder Richtung seiner hervorragenden Kunstthätigkeit gewürdigt zu finden. Die Betrachtung seines Einflusses auf den evangelischen Kirchengesang in der doppelten Beziehung als Gemeine- und als Kunstgesang, seines Verdienstes als Orgelspieler, kann allein den Gegenstand unserer Darstellung bilden. Manchen dürfte es überraschen, jene doppelte Beziehung zu dem Kirchengesange hier erwähnt zu sehen, indem den Meisten wohl seine große Fruchtbarkeit auf dem Gebiete kirchlichen Kunstgesanges, seine Gabe als Setzer geistlicher Liedweisen bekannt seyn wird, während ihnen seine Thätigkeit als Sänger derselben ganz

*) Ich folge der Angabe in Mizlers Musikal. Bibliothek, IV, p. 167. Forkel nennt den 30sten desselben Monats, ob nach Wilhelm Friedemanns Angabe, muß dahin gestellt bleiben.

Digitized by Google

fremd geblieben iſt. Und doch iſt dieſe ein nicht unerheblicher Theil ſeines ausgezeichneten Kunſtlebens. Das Lied und ſeine Weiſe ſind urkundlich die Grundlage des aus dem Gemeinegeſange eigenthümlich hervorgeblühten Kunſtgeſanges der evangeliſchen Kirche, und keinen der für dieſen thätigen großen Tonmeiſter der vorangehenden Jahrhunderte haben wir beiden völlig fremd gefunden, war auch der Eine mehr, der Andere minder dafür begabt. Daß eben Bach, im achtzehnten Jahrhunderte unter den Tonſchöpfern für die Kirche der hervorragendſte, hierin eine Ausnahme machen werde, dürften wir alſo nicht vorausſetzen. Man hat aber Forkel, der innigſte Verehrer, der Lebensbeſchreiber dieſes großen Meiſters, die Behauptung ausgeſprochen, er ſolle nie ein Lied gemacht haben; wozu — wie er hinzufügt — es ſeiner auch nicht bedurft habe, indem dieſe kleinen lieblichen Kunſtblümchen deswegen doch nie ausgehen würden, die Natur treibe ſie allenfalls auch ohne beſondere Pflege von ſelbſt hervor. Und doch iſt dieſe Behauptung unrichtig; viele Weiſen geiſtlicher Lieder rühren von S. Bach her, ja, es ſteht dahin, ob wir ihn nicht zu den erſten Förderern jener, um den Anfang des Jahrhunderts ſich beſtimmter hervorthuenden Richtung des geiſtlichen Liedergeſanges werden zu rechnen haben, die in den erſten Abſchnitten des vorangehenden Buches uns beſchäftigt hat. Die eigenthümliche Art der Melodiebildung aber, die wir an jenen Weiſen wahrnehmen, finden wir auch übertragen, theils auf die Hauptſtimme von Andern herrührender, älterer oder gleichzeitiger, von ihm geſetzter Choräle, vor allem aber auf die Geſtaltung der Mittelſtimmen dieſer Tonſätze, zumal des Tenors. Für die beſondere Gefühls- und Auffaſſungsweiſe des Meiſters, für die Entwickelung ſeiner Kunſtthätigkeit, ſind demnach jene Weiſen von entſchiedener Erheblichkeit, und die Prüfung, welche derſelben ihm angehören, iſt ein unerlaßlicher Theil einer Darſtellung, die ſich mit ihm beſchäftigt. Denn einer nähern Prüfung und Forſchung bedarf es; eine nicht unbedeutende Zahl von Weiſen liegt uns vor, von denen wir wiſſen, daß ſie neu von ihm erfundene begreifen, ohne daß dieſe uns beſtimmt bezeichnet ſind; es iſt uns überlaſſen, ſie unter der Geſammtzahl aller zu erkennen.

Von einer geſchichtlichen Darſtellung pflegt man zwar in der Regel nur Ergebniſſe zu verlangen und vermeidet gern, deren Urheber auf dem oft dornenvollen Wege der Forſchung zu begleiten. Hier jedoch iſt einer der Orte, wo er den Aufruf an ſeine Leſer, ſich auf dieſem Wege ihm zu geſellen, nicht vermeiden kann. Es gilt dem ſchwankend und ungewiß Überlieferten Feſtigkeit und Sicherheit zu gewähren, die es nicht anders gewinnen kann als durch eigene Überzeugung des Leſers; es gilt, auf einem Gebiete eine zuverläſſige Grundlage aufzuführen, wo man ſo oft Vorausſetzungen, Träume und darauf gegründete Folgerungen für Thatſachen ausgegeben hat, die von achtbaren Schriftſtellern ohne nähere Prüfung wiederholt, durch dieſe Gewährsmänner in der Meinung Vieler feſtgewurzelt, mit Mühe wieder zu beſeitigen ſind, weil ſie durch eine anſehnliche Zahl von Zeugniſſen beglaubigt zu ſeyn ſcheinen, während doch alle auf eine einzige, trübe Quelle zurückzuführen ſind. Wer alſo hier etwas Neues behauptet, der hat die Pflicht, ſich darüber auszuweiſen, woher er es wiſſe, wie die Überzeugung davon bei ihm ſich geſtaltet habe, und dieſe Pflicht zu üben, ſchicke ich nunmehr mich an, da ohne deren Erfüllung das Bild des Meiſters, das ich zu geben wünſche, der Vollſtändigkeit entbehren müßte.

Im Jahre 1736 gab Georg Chriſtian Schemelli, Schloßcantor zu Zeitz, für die evangeliſchen Gemeinen des Stiftes Naumburg-Zeitz zu Leipzig ein „Muſikaliſches Geſangbuch“ heraus, das im Geiſte und Sinne der Reihe derer ſich anſchließt, die mit dem Darmſtädter (Züehlenſchen)

Gesangbuche (1698) beginnend, die beiden Theile des Freylinghausenschen (1704, 1714) und deren bis dahin erschienene spätere Ausgaben in sich befaßt, unter denen namentlich die fünfte des ersten Theiles (1710) sich auszeichnet, wie wir zuvor sahen. Für dieses Buch schrieb Friedrich Schultze, Schloßprediger, Stiftssuperintendent und Consistorialassessor zu Zeitz, am 24sten April eine Vorrede, an deren Schlusse es wörtlich heißt: „Die in diesem musikalischen Gesangbuche befindlichen Melodieen sind von Sr. Hochedl. Herrn Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Sächß. Capellmeister und Directore Chor. Musici in Leipzig, theils ganz neu componiret, theils auch von ihm im Generalbaß verbessert und beim Anfange eines jeden Liedes gleich eingedrucket." Der Vorredner fügt dann hinzu, daß noch mehr als 200 solcher Melodieen zum Stiche bereit lägen, die für jetzt nur deshalb nicht beigefügt seien, um das Buch nicht zu vertheuern. Es sei indeß von demselben für diesesmal keine große Auflage gemacht, so daß deren baldiger Absatz zu hoffen sei. Erfülle sich diese Hoffnung, so solle eine neue, doppelte Ausgabe veranstaltet werden; die eine um jene Melodieen vermehrt, die andere ohne Noten, für diejenigen, denen mit solchen nicht gedient sei. Ob diese jemals erschienen sei, habe ich nicht ermitteln können.

Schemelli's Gesangbuch enthält zu 954 Liedern 69 sauber gestochene Melodieen. Bei näherer Prüfung überzeugen wir uns bald, daß unter denselben mehre sich befinden, die den vorangehenden beiden Jahrhunderten angehören und nicht von Johann S. Bach herrühren. Aus dem 16ten Jahrhunderte nur zwei, die Melodieen des 8ten und 77sten der französischen Psalmen*); achtzehn dagegen aus dem 17ten: zwei von Johann Schop**), drei von Johann Crüger***), zwei von Jacob Hintze†), je eine von Wolfgang Frank, Michael Frank, Heinrich Albert, Nachtenhöfer, Adam Drese, Daniel Vetter††); eine in Flittners Weckerlein (1661), zwei in Vopelius' Gesangbuche (1682), eben so viele in dem Darmstädter (1698) vorkommende; eine endlich, deren Lied dem schon 1662 verstorbenen M. Christian Keimann, dem Freunde Hammerschmidts, angehört, von der wir daher voraussetzen dürfen, sie sei mit demselben gleichen Alters, wenn wir auch ihren Ursprung nicht bestimmt anzugeben wissen†††). Einer genaueren Betrachtung bedürfen diese 21 Melodieen nicht, es genügt die Bemerkung, daß wir an ihnen, obgleich sie dem Meister nicht angehören, doch dessen umbildende Hand in der Hauptstimme sowohl als den begleitenden Bässen deutlich erkennen.

Unter den nach Abzug dieser Weisen übrig bleibenden 48 sind wiederum mehre, deren Ursprung im 18ten Jahrhunderte sich nachweisen läßt. Zwölf erscheinen in der frühesten Ausgabe des ersten Theils von Freylinghausens Gesangbuche, 1704*†); eine in dessen 5ter Auflage, 1710**†); sechs

---

*) Nr. 3 (der Beckerschen Ausgabe dieser Melodieen); Nr. 40 (bei Schemelli); Nr. 5 B., 78 Sch.

**) B. 12, 18; Sch. 187, 281.

***) B. 27, 29, 65; Sch. 320, 355, 894.

†) B. 13, 45; Sch. 104, 647.

††) B. 17, 60, 58, 23, 35, 61; Sch. 258, 869, 861, 296, 472, 873.

†††) B. 48, 15, 16, 38, 39, 22; Sch. 696, 197, 203, 284, 570, 293. Hier und bei den zuvor angeführten Zahlen ist die Ordnung beobachtet, in der die Urheber oder Quellen der Melodieen im Texte aufgeführt sind.

*†) B. 1, 2, 6, 9, 20, 33, 36, 38, 40, 43, 49, 55; Sch. 13, 39, 103, 121, 284, 463, 475, 522, 572, 580, 700, 779; Frl. I. 592, 614, 616, 363, 278, 92, 349, 401, 659, 515, 405, 353, 412.

**†) B. 50; Sch. 710; Frl. 436.

in der erſten Ausgabe des zweiten Theiles von eben dieſem Liederbuche, 1714*). Nur eine findet ſich erſt in der, beide, zuvor einzeln und ſelbſtändig erſchienenen Theile deſſelben zu einem Buche vereinigenden Ausgabe von 1741, alſo 5 Jahre ſpäter als Schemelli's Geſangbuch, das daher als deren frühere Quelle anzuſehen iſt**). Für die übrigen erſcheint es, ſo weit meine Forſchung reicht, ohne Ausnahme als ſolche, wenn auch nicht unbedingt für deren Lieder. Allein nur eine unter dieſen Melodieen trägt den Namen Bachs, die des 627ſten Liedes, die 44ſte in Beckers Ausgabe:

Vergiß mein nicht, vergiß mein nicht,
Mein allerliebſter Gott;
Ach höre doch mein Flehen,
Ach laß mir Gnad' geſchehen,
Wenn ich hab' Angſt und Noth,
Du meine Zuverſicht;
Vergiß mein nicht, vergiß mein nicht.

Sie führt die Überſchrift: di S. Bach. D. M. Lips. etc. Allen andern mangelt eine ſolche. Von dieſer einen wiſſen wir urkundlich, daß ſie ihm angehöre, von den übrigen können wir es nur mit großer Wahrſcheinlichkeit vermuthen.

Haben wir nun jene, in früheren Quellen des 18ten Jahrhunderts nachzuweiſenden Melodieen dem Meiſter deshalb abzuſprechen, diejenigen, denen wir in Schemelli's Geſangbuche zuerſt begegnen, ihm darum beizumeſſen? Sollten wir an dieſe letzten, um ſeine Urheberſchaft zu ergründen, einen beſtimmten Maaßſtab zu legen haben, vielleicht den einer fremden, ungewöhnlichen Melodieführung, wie wir ſie in jener mit ſeinem Namen bezeichneten Weiſe und etwa der Arie finden, womit er ſein Motett: „Komm Jeſu, komm" beſchließt: „Drum geb' ich mich in deine Hände ꝛc.", zweien, unzweifelhaft von ihm erfundenen? Gewiß keines von dem Allen! Wir werden ſehen, daß noch immer der Gründe genug vorhanden ſind, bei den einen und den andern Weiſen zu vermuthen, wie zu zweifeln, daß ſie die ſeinigen ſind; und was die Annahme eines Maaßſtabes betrifft, wie der erwähnte, ſo iſt ein ſolcher vollkommen unzuläſſig. Bei aller hohen Verehrung für den großen Meiſter können wir doch die Überzeugung derer nicht theilen, denen zufolge demjenigen, der im weiteſten Umfange mit ſeinen Werken ſich vertraut gemacht habe, kaum noch ein weſentlich Neues in der Tonkunſt erſcheinen dürfe, die ihm eine proteïſche Natur beimeſſen, der alle Formen gerecht ſeien, die ihn befähigt habe, in allen das Vollendete hervorzubringen. Dieſen ergiebt ſich demnach die Folgerung: aus der Mannichfaltigkeit, dem Wechſel der Formen könne ein Zweifel, ob Etwas ihm angehöre, nicht hervorgehen, denn nie wiederhole er ſich, und ſei demnach an dem blos äußerlichen Zeichen öfter vorkommender Wendungen nicht zu erkennen; nur das Mißlungene, Geringhaltige, Gewöhnliche ſei ihm abzuſprechen. Allerdings hat er in den verſchiedenartigſten Formen ſich verſucht, hat allen meiſt den eigenthümlichen Stempel ſeines Geiſtes aufgedrückt, und in ſofern waren ſie ihm gerechte, dem that-

*) B. 25, 28, 34, 37, 41, 69; Sch. 306, 333, 467, 488, 574, 945; Frl. 72, 1, 5, 182, 381, 170.
**) B. 8; Sch. 119; Frl. 664; (Jeſu meines Glaubens Zier.)

und bildungskräftigen Meiſter iſt es nicht leicht geſchehen, ſich zu wiederholen, weil ſein Bilden ſtets ein bewußtes, beſonnenes, die Auffaſſung ſeiner Aufgabe ſtets die eigenthümlichſte war, ein nur handfertiges Machen, ein leeres Spiel mit bloßen Formeln in dämmerndem Hinträumen der Empfindung, ihm ferner ſtand als irgend Einem. Jene mannichfaltigen Formen aber tragen wohl das Gepräge ſeines Geiſtes, ſie geben Zeugniß ſeiner Macht über ſie, allein kaum hat dieſer in allen ſich durchaus verkörpert, worüber uns kein Zweifel bleiben wird, wenn wir, was er darin, vielleicht ſelbſt in vollkommnerer Durchbildung (ſeinem Sinne gemäß) geleiſtet, mit den Hervorbringungen derer vergleichen, denen jene Formen der lebendige Leib waren, durch welchen die Gedanken ihres Innern in das Reich der Erſcheinung eintraten.

Nicht die Wahl der Form an ſich, nicht die einzelne Wendung, geſchweige denn eine geringe Anzahl ihm urkundlich angehöriger Sätze werden uns daher einen genügenden Maaßſtab gewähren können, ſeine Schöpfungen vor allen herauszuerkennen, wohl aber ſein Verhältniß zu der gewählten Form, die Art, wie er ſie handhabt, ſie ſich aneignet. Bei dieſer Betrachtung wird uns nicht entgehen können, daß, je weiterer Spielraum ihm gewährt iſt ſich auszubreiten, er um ſo freier und ſicherer ſich bewegt, daß ihm, als *Sänger*, jedoch die gedrängte, ebenmäßige Form des Liedes leicht als eine Feſſel erſcheint, weil ſie der Fülle ſeiner Gedanken nicht ausreichenden Raum gewährt; daß nun, da ausgenommen, wo auf dem Strome der Empfindung die Weiſe in einem Guſſe ihm entglitt, nicht ſelten das Trachten nach fremdartiger Ausgeſtaltung hervortritt, das Beſtreben — nach einem bezeichnenden Ausdrucke ſeiner unmittelbaren Vorzeit — *etwas Beſonderes zu erweiſen*. Das Gewöhnliche, Geringhaltige, werden wir deshalb nicht ſo leicht bei ihm antreffen; eher das Mißlungene, immer jedoch für uns noch Belehrende. Es wird uns nicht ſelten eben dasjenige ſeyn, woran wir ihn erkennen, neben allem Glanze ſeiner Erfindungsgabe; wir werden, bei der Prüfung ſeiner Urheberſchaft, es eben ſo wenig auszuſcheiden haben, als das in ungewöhnlicher Form überraſchend Gelungene, zumal wir, unſer Urtheil dadurch bedingend, leicht dem perſönlichen Behagen oder Mißbehagen mehr einräumen dürften als ſich ziemt.

Ehe wir nun bei der Prüfung, zu der wir uns wenden, durch *innere*, aus den Werken ſelbſt geſchöpfte Gründe uns leiten laſſen, wollen wir zunächſt *äußeren* nachforſchen, um durch ſie eine ſichere Grundlage für unſer Urtheil zu gewinnen. Wir heben an mit Betrachtung der Singweiſen aus Schemelli's Geſangbuche, die wir in älteren Quellen des achtzehnten Jahrhunderts bereits antreffen, und unterſuchen, ob irgend eine *äußere* Beziehung zu dem Meiſter bei ihnen ſich entdecken läßt.

In der Vorrede zu dem erſten Theile des Freylinghauſenſchen Geſangbuches (1704), aus dem wir zwölf Singweiſen in Schemelli's muſikaliſcher Liederſammlung wiederfanden, wird über die beigegebenen Melodieen Folgendes bemerkt*): „Denen alten und gewöhnlichen Kirchenmelodieen hat man Melodey und Noten vorzuſetzen, weil ſie überall bekannt ſind, unnöthig erachtet. Die neuen aber (zum Theil auch einige unbekannt gewordene alte) ſind damit ſämmtlich verſehen, und zum Theil aus dem Darmſtädtiſchen Geſangbuche genommen, zum Theil von chriſtlichen und erfahrenen Musicis

*) Ich wiederhole hier dieſe ſchon Seite 17 ausführlich mitgetheilten Stellen, um den Zuſammenhang der Darſtellung nicht durch bloße Verweiſung zu gefährden.

hieſelbſt aufs neue dazu, und zwar ſolchergeſtalt componiret worden, daß darinnen ſowohl die chriſtlichen Liedern ziemende Lieblichkeit als Gravitaet wahrzunehmen iſt ꝛc.“ Joh. Seb. Bach war, als dieſes geiſtliche Liederbuch erſchien (1704) Organiſt an der neuen Kirche zu Arnſtadt; im vorangehenden Jahre war er Hofmuſikus zu Weimar geweſen, er zählte achtzehn bis neunzehn Jahre; man darf, nach dem ſtrengen Wortverſtande jenes Ausdrucks der Vorrede: „erfahrene Muſiker hieſelbſt“, nicht wohl dabei an ihn denken, wenn es ſich auch rechtfertigen ließe, bei mehr allgemeiner Deutung, den in dem benachbarten Thüringen gebornen und einheimiſchen, begabten Jüngling darunter zu begreifen. Die Vermuthung ſpricht alſo dagegen, ihn bei jenem Buche als betheiligt anzunehmen; doch begründet ſich wiederum eine andere Anſicht durch deſſen ſpätere Ausgaben. Um 1710 nämlich erſchien bereits die fünfte, und in deren Vorrede wird über die Melodieen Folgendes bevorwortet: „Was aber dieſe fünfte Edition betrifft, ſo iſt dem Music erfahrenen Leſer zu ſeiner Nachricht nicht zu verſchweigen, welchergeſtalt alle und jede Melodeyen nach den Regeln der Compoſition von chriſtlichen und erfahrenen Muſicis aufs neue fleißig unterſuchet, und an ſehr vielen Orten verbeſſert ſind. Was inſonderheit den Discant betrifft, ſo iſt derſelbe in einigen Melodeyen mit nachdrücklicheren Schlußclauſeln als vorhin gezieret, und den Generalbaß anlangend, ſo iſt ſolcher durchgängig mit verbeſſerten und hinlänglichen, auch an gehörige Stellen ordentlich geſetzten Signaturen ſorgfältig verſehen worden ꝛc., daß alſo gegenwärtige Edition in dieſem Stücke vor allen vorhergehenden einen gar merklichen Vorzug hat.“ Es war aber bei bloßen Verbeſſerungen nicht geblieben; mehre Melodieen waren mit ganz neuen vertauſcht, andere ſehr erheblich verändert worden, ja, dem Buche ein Anhang von 101 Melodieen (43 alten und 58 neuen beigegeben. Eifrig hatte man ſich bemüht, ihm den großen Beifall zu erhalten, den es gefunden, deshalb fuhr man fort, bei jeder neuen Auflage nach beſter Überzeugung es in ſeiner Ausſtattung vollkommener zu machen. In der fünften Ausgabe nun findet ſich die erſte ſichere Spur einer Theilnahme Bachs. Zu einem Liede von Adam Dreſe, Capelldirektor zu Arnſtadt, woſelbſt Bach zwiſchen 1704 — 1707 den Organiſtendienſt an der neuen Kirche verſehen hatte, begegnet uns dort, ſtatt der zuvor aus dem Darmſtädter Geſangbuche entlehnten, ohne Zweifel von dem Dichter herrührenden Melodie, eine neue zu dem Jeſusliede:

Seelenweide, meine Freude,
Jeſu, laß mich feſt an dir
Mit Verlangen allzeit hangen,
Bleib' mein Schild, Schutz und Panier!

Statt des trochäiſchen Maaßes, das in dieſem Liede vorwaltet, hatte der Sänger der älteren Melodie deſſelben in deren erſter Hälfte den von ihm gewählten Dreivierteltakt durch zwei Kürzen auf dem Niederſchlage und zwei Längen auf den letzten beiden Theilen ausgefüllt; ein Verhältniß, das mit der 2ten Hälfte, wo die beiden Kürzen auf den 3ten, ſchlechten Theil des Taktes fallen, ſich umkehrt, ſo daß nunmehr die erſte Länge den Niederſchlag einnimmt. Dadurch hatte die Weiſe einen ſcharf bezeichneten, tanzhaften Rhythmus gewonnen, der einem Liede, „brünſtigen Verlangens nach Jeſu“ nicht geziemend ſchien. Deshalb wohl war ihm ſpäter jene neue Melodie gegeben, von der wir reden, die, den trochäiſchen Rhythmus herſtellend, ihn nur durch das Taktgewicht — die Stellung der Längen auf die guten Takttheile, der Kürzen auf die ſchlechten — geltend macht. Dieſe Melodie erſcheint

nun, mit Ausnahme zweier ganz unbedeutender Veränderungen im Gange des Baſſes, völlig übereinſtimmend in Schemelli's Geſangbuche (210), ganz gegen des Meiſters ſonſt hier beobachtetes Verfahren, der ſeine umbildende, beſſernde Hand bei älteren Weiſen nicht allein an deren Grundſtimme, ſondern auch an ſie ſelber vielfach gelegt hatte. Dadurch gelangen wir zu dem Schluſſe, jene Melodie ſei überall keine fremde, ſondern eine eigene, auch ſpäter noch in ihrer ganzen Ausgeſtaltung, bis auf mehr Geebnetes, gebilligte, und deshalb unverändert aufgenommene geweſen, ſo daß eine Betheiligung Bachs bei den ſpäteren Ausgaben von Freylinghauſens Geſangbuche dadurch wahrſcheinlich wird. Dieſe beſtätigt ſich uns aber noch mehr, wenn wir die aus dem erſten Theile des Freylinghauſenſchen Geſangbuches von Schemelli entlehnten Melodieen mit der Geſtalt vergleichen, in der ſie in Jenes fünfter Ausgabe erſchienen. Noch zwei begegnen uns dort mit ganz übereinſtimmenden Bäſſen, die der Lieder: Nur mein Jeſus iſt mein Leben ꝛc. (Sch. 700. B. 49) und: Was biſt du doch, o Seele, ſo betrübet ꝛc. (Sch. 779. B. 55); andere drei zeigen mehre oder mindere Beziehungen ihrer Bäſſe, die, wenn ſie auch nicht übereinkommend genannt werden dürfen, doch im Weſentlichen auf einer gleichen Grundlage beruhen, auf welche ſpäter, theils beſſernd, theils eigenthümlicher ausgeſtaltend, fortgebaut iſt, die der Lieder: Mein Jeſu, dem die Seraphinen ꝛc. (Sch. 121. B. 9), Es koſtet viel, ein Chriſt zu ſeyn (Sch. 522. B. 28), Erwürgtes Lamm ꝛc. (Mein Freund zerſchmilzt ꝛc. Sch. 580. B. 43.*)); nur ſechs ſind in ihren Grundſtimmen ganz abweichend in beiden Büchern**). Viel überwiegender noch erſcheint aber die Betheiligung Bachs bei dem zweiten Theile jenes Werkes, dem ſogenannten „Neuen geiſtreichen Geſangbuche" Freylinghauſens (1714). Von hier aus ſind unter ſechs Melodieen, die in Schemelli's muſikaliſche Liederſammlung übergingen, dort drei mit gleichen Bäſſen aufgenommen: Gott lebet noch, Seele was verzagſt du doch (B. 37.), Steh' ich bei meinem Gott in unverrückten Gnaden (B. 69), Nicht ſo traurig, nicht ſo ſehr meine Seele ſei betrübt (41), welche letzte nur leiſe, unbedeutende Abänderungen der Grundſtimme erfahren hat, die auf die Harmonie ohne weſentlichen Einfluß ſind. Die zuerſt genannte dieſer drei erſcheint aber auch in Bachs Choralgeſängen in vollſtändiger vierſtimmiger, auf gleiche Bäſſe gegründeter Harmonie. Aus denſelben Gründen als zuvor dürfen wir alſo auch hier annehmen, daß er Eigenes, an dem er nichts zu ändern gefunden, übertragen habe. Iſt demzufolge bei der fünften Ausgabe von Freylinghauſens früherem Geſangbuche, ſo wie der älteſten ſeines ſpäteren eine Betheiligung Bachs vorauszuſetzen an den Melodieen, für

*) Das Schemelliſche Geſangbuch enthält noch zwei Melodieen, deren eine in der 5ten Ausgabe von Freylinghauſens Geſangbuche mit gleichen Bäſſen erſcheint (Beglückter Stand getreuer Seelen [Entfernet euch ihr matten Kräfte] Sch. 570. B. 39.), die andere mit ſehr ähnlichen (O du Liebe meiner Liebe ꝛc. Sch. 281, B. 38.). Da beide jedoch bereits im Darmſtädter Geſangbuche von 1698 vorkommen (S. 524, 131), bei deſſen Herausgabe Bach erſt 13 Jahre zählte, ſo iſt zwar nicht auf deſſen Urheberſchaft, doch auf ſeine ſchon früher beſſernde Hand aus ihren Bäſſen zu ſchließen, weil ſie 1698 eine abweichende Grundſtimme haben.

**) Sch. 13. B. 1.
— 39. — 2.
— 108. — 6.
— 463. — 33.
— 475. — 36.
— 572. — 40.

welche, nach dem Vorworte des Herausgebers, mehrere Tonkünſtler thätig waren, ſo iſt der Rückſchluß mindeſtens nicht gänzlich unbegründet, daß ſeine Mitwirkung dabei ſchon von Anbeginn ſtattgefunden habe, daß alſo außer den 20 urkundlich älteren Weiſen, die Schemelli's Geſangbuch enthält, alle dem 18ten Jahrhunderte angehörenden, die wir theils auf keine ältere Quelle zurückzuführen wiſſen, theils nur auf Freylinghauſens beide Geſangbücher, von ihm herrühren, wobei es dann nicht befremden kann, daß er an den früheſten, in ſeinen Jünglingsjahren entſtandenen in der Harmonie mehr zu beſſern fand als an den ſpäteren, obgleich er auch dieſe einer ſtrengen Sichtung unterwarf, und nur die Hälfte derſelben theils unbedingt, theils mit unerheblichen Ausnahmen billigte. Durch dieſe Annahme iſt es auch nur zu erklären, wie die Herausgeber des Naumburg-Zeitzer Geſangbuches, der Schloßprediger Friedrich Schultze, der Schloßcantor Schemelli zu Zeitz, veranlaßt werden konnten, eben unſern Meiſter zur Unterſtützung bei ihrem Unternehmen aufzufordern. Denn hätte er bei einem andern, ähnlichen, ſich nicht zu einer ſolchen bereits willig finden laſſen, hätte man nicht darum gewußt, ſo müßte es befremden, eine Bitte ſolcher Art eben an ihn ergangen zu ſehen, deſſen Kunſtthätigkeit um die Zeit des Erſcheinens von jenem Geſangbuche (1736) eine durchaus andere, zu einem ſolchen Anſinnen keine Veranlaſſung gebende Richtung genommen hatte. Meiner Überzeugung nach überwiegen dieſe Gründe für ſeine Urheberſchaft die bei Gelegenheit des erſten Freylinghauſenſchen Geſangbuches dagegen angeführten, und ich nehme keinen Anſtand, mich dafür zu entſcheiden.

Freilich erſcheint bei dieſer Annahme Johann Sebaſtian Bach als Theilnehmer eines Unternehmens, dem, war es auch in frommem und reinem Sinne begonnen, doch nicht ohne Grund die Verweltlichung und Verderbniß des kirchlichen Gemeinegeſanges zugeſchrieben wird. Mancher fromme Verehrer des unſterblichen Meiſters wird ſie deshalb abwehren wollen. Allein bei näherer Prüfung wird man zunächſt finden, daß Bachs Melodieen zu Freylinghauſens Geſangbüchern — deren Zahl wir allezeit auf die bei Schemelli wiedererſcheinenden werden zu beſchränken haben — zu den beſſeren gehören. Allerdings haben ſie ohne Ausnahme einen arienhaften Zuſchnitt, ſie tragen kein kirchliches Gepräge, ſondern das der Empfindſamkeit, allein keiner wird man das Tändelnde, Tanzhafte vorwerfen können, das bei den meiſten dieſer Halliſchen Melodieen auffällt. Wo der ungerade Takt bei ihnen auftritt, der, wie wir wiſſen, ſelbſt den ſchönſten, kirchlichſten Weiſen des 16ten Jahrhunderts eignet, da iſt er theils durch das Versmaaß geboten, meiſt durch ein trochäiſches und daktyliſches, trägt auch oft nicht das Gepräge ſtrengen Ebenmaaßes, das dem Tanzhaften eigenthümlich iſt*). Das Arienhafte aber darf an ihnen nicht befremden. Wie die Arienform durch die ganze zweite Hälfte des 17ten Jahrhunderts allgemach ſich entwickelt habe, hat das letzte Buch im zweiten Theile dieſes Werkes, und zumal deſſen Schlußwort, zu zeigen verſucht. Die ganze Richtung der Zeit wirkte dahin, ihr ein entſchiedenes Übergewicht zu verſchaffen, und in dieſer Richtung war unſer Meiſter mit begriffen. Ja, ſeine früheſten Jugendeindrücke gewann er an Orten, wo Alles zuſammentraf, dieſelbe zu befördern. Er lebte 3 Jahre, von 1704 bis 1707, zu Arnſtadt, in der Nähe des Capelldirektors Adam Dreſe, Dichters und Sängers geiſtlicher Lieder in dem neuen Sinne des Jahrhunderts; in Mühlhauſen ſodann, einer Stadt, welche die geiſtlichen Arien ihres Johann Rudolf Ahle in hohen

*) Vergl. die Melodieen: Die goldne Sonne ꝛc. (B. 1.), Vergiß mein nicht ꝛc. (B. 36.), Es glänzet der Chriſten inwendiges Leben ꝛc. (B. 40.)

Ehren und ſtetem Gebrauche in ihren Kirchen hielt, wo das Andenken an Johann Georg, deſſen Sohn, der jene Form eigenthümlich fortgebildet hatte, noch friſch fortlebte, einen Meiſter, als deſſen Nachfolger Bach berufen worden war. Es gebrach ihm nicht an Veranlaſſung, auf einem Gebiete ſich zu verſuchen, das ihn lebendig umgab, und wir würden uns eher zu wundern haben, ihn demſelben fern geblieben, als ihn darauf thätig zu ſehen.

Von den Melodieen des Schemelliſchen Geſangbuches, denen wir erſt in der Geſammtausgabe beider Theile des Freylinghauſenſchen Geſangbuches (1741) begegnen, iſt die eine: Jeſu meines Glaubens Zier, ſo viel ich finden konnte, auf jenes, als ſeine früheſte Quelle, zurückzuführen. Die zweite: Liebſter Immanuel, Herzog der Frommen hat man in neuerer Zeit Johann Rudolf Ahle zugeſchrieben, ohne die Quelle zu nennen, aus der ſie geſchöpft ſei. Ich habe ſie unter ſeinen Werken nicht gefunden, namentlich nicht in denen, wo ſie am eheſten wäre zu erwarten geweſen, ſeinen Arien, Feſt-, Sonntags-, Communionandachten. Zuerſt traf ich ſie, 21 Jahre vor Schemelli's Geſangbuche, in Witts Cantional (1715), und als ältere bezeichnet; dann in Dretzels Zionsharmonie (1731) in drei, wenig unterſchiedenen Abarten, die zufolge der Überſicht des Inhaltsverzeichniſſes in Altorf gebräuchlich ſeyn ſollen. Ihr Lied ſelbſt giebt zwar bereits der erſte Theil des Freylinghauſenſchen Geſangbuches, doch ohne eigene Melodie in ſeinen verſchiedenen Ausgaben, obgleich die 5te (1710) in ihrem Anhange eine ſolche, von der jetzt beſprochenen durchaus verſchiedene, für ein Lied gleichen Beginnes, doch verſchiedenen Inhaltes hat. Das bei Schemelli erſcheinende Lied wurde von Ahasverus Friſch gegen den Ausgang des 17ten Jahrhunderts in Rudolſtadt gedichtet, und mag wohl zuerſt durch einen jener ſpäteren Nürnberger Tonkünſtler, deren wir im zweiten Theile gedachten, ſeine Melodie gefunden haben, da wir ſie in Altorf zunächſt im Gebrauche ſehen. Wie dem auch ſei, es gebricht an einer nahen Veranlaſſung, ſie unſerem Meiſter beizumeſſen.

Unter den acht und zwanzig Melodieen, deren früheſte Quelle Schemelli's Geſangbuch iſt, zeichnen fünf dadurch ſich aus, daß ſie an die Stelle anderer getreten ſind, die ihren Liedern zuvor geeignet hatten. Das eine derſelben, Paul Gerhards Abendlied: „Der Tag mit ſeinem Lichte" (V. 4.) erſcheint um 1667 mit einer Melodie J. G. Ebelings; das Rechtfertigungslied Schröders: „Eins iſt Noth ꝛc." (V. 7.) tritt in dem Darmſtädter Geſangbuche (1698) mit einer Singweiſe aus A moll auf, an deren Stelle der erſte Theil von Freylinghauſens Geſangbuche (1704) diejenige mittheilt, die als die gebräuchlichſte in den neueſten Choralbüchern (namentlich auch dem Kühnauiſchen) enthalten iſt, und uns auch in den Choralgeſängen als eine von Bach 4ſtimmig geſetzte begegnet; eine dritte für daſſelbe iſt die von Schemelli gegebene, aber auch eine vierte noch thut ſich elf Jahre ſpäter hervor, in dem von Chriſtoph Heinrich Laue 1747 herausgegebenen Hirſchberger Choralbuche. Alle dieſe ſind unter ſich weſentlich verſchieden, und nähern ſich einander nur durch den Wechſel geraden und ungeraden Taktes, der durch den Gegenſatz trochäiſcher und daktyliſcher Zeilen in dem Auf- und Abgeſange des Liedes, für jede Betonung deſſelben erheiſcht wird. Das Gebetlied von Craſſelius: „Dir, dir Jehovah, will ich ſingen" (V. 32.) bringt bei ſeinem erſten Erſcheinen in dem Darmſtädter Geſangbuche (1698) eine Melodie mit, die ſowohl von der durch Schemelli mitgetheilten gänzlich abweicht, als von der, um 1704 in dem erſten Theil des Freylinghauſenſchen Geſangbuches aufgenommenen, derjenigen, die ich in Bronners Choralbuche (1715) zuerſt für Neumarks: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" angewendet fand, wobei dahingeſtellt bleiben muß, welchem von beiden

ſie früher eignete, welchem alſo ſie anbequemt wurde, da die Strophen beider nicht übereinſtimmen. Die von Schemelli gegebene kommt auch in Bachs Choralgeſängen (Nr. 209.) in 4ſtimmigem Satze, dem Weſentlichen der Harmonie nach unverändert vor; Beckers neueſte Ausgabe dieſer Sammlung (Nr. 162.) ſchließt ſich indeß den Abweichungen an, die bei Schemelli in der Führung der Grundſtimme dieſer Melodie vorkommen, und wird deshalb eine Umwandlung des Satzes nach dieſer ſeyn, da der Herausgeber eine andere Quelle nicht nennt, aus welcher die Bachſche Bearbeitung in der Geſtalt geſchöpft ſei wie er ſie giebt. Endlich erſcheinen auch die Lieder: „Ich liebe Jeſum alle Stund" (B. 52.) und „Liebſter Herr Jeſu, wo bleibſt du ſo lange" (B. 62.) in Dretzels „Muſikaliſcher Harmonie des evangeliſchen Zions" (1731) mit anderen Weiſen als den von Schemelli gegebenen.

Die Beſeitigung älterer Weiſen in der dieſe 5 Lieder übereinſtimmen, legt uns ein bekräftigendes Zeugniß dafür ab, daß die von Schemelli mitgetheilten Melodieen von Bach für Jenes Geſangbuch neu erfundene ſeien. Sie kommen aber auch mit der Mehrzahl der übrigen, die dort zuerſt erſcheinen*), darin überein, daß ſie Liedern eignen, die in bisher unbekannten, oder doch dem evangeliſchen Gemeinegeſange fremd gebliebenen Strophen gedichtet ſind, wodurch auch für jene, wie für ſie, eine gleiche Vermuthung entſteht. Die Lieder der übrigen ſechs Melodieen**) bewegen ſich in mehr oder minder gebräuchlichen Maaßen; Jeſu, deine Liebeswunden (10) in dem des Dreſeſchen Liedes: Seelenweide, meine Freude; Ich ſteh an deiner Krippen hier (Nr. 14.) und: Kommt wieder aus der finſtern Gruft (68) in einem der beliebteſten des evangeliſchen Kirchengeſanges: Nun freut euch lieben Chriſteng'mein; Mein Jeſu was für Seelenweh (19) gehört der Strophe: „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern; Ach daß nicht die letzte Stunde (56) iſt nach der Weiſe des 42ſten der franzöſiſchen Pſalme zu ſingen; Kommt Seelen dieſer Tag (67) endlich ſchließt ſich dem Strophenbaue der Lieder: „Nun danket alle Gott" und „O Gott du frommer Gott" an. Eine wie große Anzahl von Singweiſen nun auch für einzelne dieſer Strophen vorhanden ſind, ſo kommt doch keine der Melodieen die Schemelli uns bietet, irgend einer von ihnen überein; es bleibt die erſte Quelle für dieſelben, und bei deren genauerer Betrachtung zeigt ſich ſogar ein recht abſichtliches Beſtreben, ſie von jenen gebräuchlichen Weiſen ſo fern zu halten als möglich, ja, ſelbſt ihr gangbares Maaß durch eigenthümliche Wendungen unkenntlich zu machen. Nach äußeren Merkmalen und Verhältniſſen können wir, Allem dieſem zufolge, kaum noch irgend einem Zweifel Raum geben, daß die zuletzt beſprochenen Melodieen J. S. Bach zum Urheber haben.

Fragen wir nun, ob eine dieſer Singweiſen in dem evangeliſchen Kirchengeſange heimiſch geworden ſei, ſo läßt ſich dies nur von zweien unter ihnen behaupten; der des Gerhardſchen Abendliedes: Der Tag mit ſeinem Lichte (Nr. 4) und der des Sterbeliedes: Meines Lebens letzte Zeit iſt nunmehro angekommen (63), die wir 1738 in Königs harmoniſchem Liederſchatze unverändert vorfinden. Dagegen fehlen dieſem Sammler aller gebräuchlichen Weiſen ſeiner Zeit, von achten ſogar

---

*) Nr. 11, 21, 24, 26, 30, 31, 42, 44, 46, 47, 51, 53, 57, 59,, 63, 64, 66; ſiebzehn im Ganzen.

**) Nr. 10, 14, 19, 56, 67, 68; hier, wie zuvor, nach Beckers Ausgabe.

die Lieder: *) für drei andere giebt er nur anklingende Weiſen; **) für zwei hat er die älteren vorgezogen, die er in Dretzels Choralbuche fand; ***) bei vieren †) verweiſ't er auf andere gebräuchliche Weiſen; für alle andern hat er ganz abweichende Melodieen, ††) die Bachſchen haben daher ſchwerlich irgendwo Wurzel geſchlagen.

Ehe wir nun alle dieſe Melodieen näher betrachten, um aus inneren Gründen uns zu überzeugen, daß ſie unſerm Meiſter angehören, finden wir uns veranlaßt, unſere Forſchung in der bisherigen Art noch weiter auszudehnen, und uns die Frage zu ſtellen: ob nicht auch unter der Sammlung 4ſtimmiger Choralſätze Sebaſtians, die wir ſeinem Sohne Philipp Emanuel verdanken, und die wir bisher mit der Benennung „Choralgeſänge" bezeichneten, ſich Melodieen finden, für deren Sänger wir ihn halten dürfen. Der Vorredner zu Schemelli's Geſangbuche verſichert uns, es ſeien für eine 2te Ausgabe deſſelben noch an 200 Melodieen zum Stiche bereit, und ungefähr eine gleiche Anzahl ſolcher giebt uns jene Sammlung, wenn wir von den öfteren Bearbeitungen einer und derſelben Singweiſe abſehen. Hier freilich treffen wir einen beträchtlichen Theil des geſammten Melodieenſchatzes der evangeliſchen Kirche, aus den mannichfaltigſten Quellen: alt lateiniſche, mittelalterliche, aus Volks- und Geſellſchaftsliedern ſtammende, franzöſiſche, böhmiſche Weiſen; eine Reihe, die, ungerechnet die älteren, einzelner ſtehenden, von den Anfängen der Kirchenverbeſſerung ſich hin erſtreckt bis gegen die Hälfte des vorigen Jahrhunderts, und wir dürfen alſo nicht vermuthen, auch nur der Mehrzahl nach Melodieen Sebaſtians darunter zu finden. Dieſe wird auf das Entſchiedenſte durch urkundlich Älteres gebildet, und haben wir dieſes erkannt, und von dem Übrigen ausgeſchieden, ſo bleibt uns eine leicht zu überſehende Anzahl Melodieen übrig, unter der uns ſofort deren fünf begegnen, die wir

*) Nr. 10. Jeſu deine Liebeswunden ꝛc.
" 19. Mein Jeſu was für Seelenweh ꝛc.
" 21. Seelig wer an Jeſum denkt ꝛc.
" 30. Gott wie groß iſt deine Güte ꝛc.
" 42. O liebe Seele, zieh die Sinne ꝛc.
" 44. Vergiß mein nicht, mein allerliebſter Gott ꝛc.
" 46. Ich halte treulich ſtill ꝛc.
" 51. Ich laß dich nicht ꝛc.

**) Nr. 24. Brich entzwei mein armes Herze ꝛc.
" 56. Ach daß nicht die letzte Stunde ꝛc.
" 57. Es iſt nun aus mit meinem Leben ꝛc.

***) Nr. 52, 62; ſ. zuvor S. 278.

†) Nr. 31. Dich bet ich an, mein höchſtes Gut ꝛc.
" 64. O finſtre Nacht, wann wirſt du doch vergehen ꝛc.
" 67. Kommt, Seelen dieſer Tag ꝛc.
" 68. Kommt wieder aus der finſtern Gruft ꝛc.

††) Nr. 7. Eins iſt Noth ꝛc.
" 11. Auf, auf, die rechte Zeit iſt hier ꝛc.
" 14. Ich ſteh an deiner Krippen hier ꝛc.
" 26. So giebſt du nun mein Jeſu, gute Nacht ꝛc.
" 32. Dir, dir Jehovah ꝛc.
" 47. Beſchränkt ihr Weiſen ꝛc.
" 53. Jeſu, Jeſu, du biſt mein ꝛc.
" 59. Komm ſüßer Tod ꝛc.
" 66. So wünſch ich mir zu guter Nacht ꝛc.

bereits bei Schemelli trafen, und aus überwiegenden Gründen als Bachſche anſprachen: theils mit völlig übereinſtimmenden Bäſſen, wie die der Lieder: „Gott lebet noch“ (234, B. 37.) Jeſu, Jeſu, du biſt mein ꝛc. (244, B. 53.) Meines Lebens letzte Zeit ꝛc. (345, B. 63.), theils mit ſolchen, die wir dem Weſentlichen nach für gleiche halten dürfen, wie die jener andern: So giebſt du nun, mein Jeſu, gute Nacht ꝛc. (206, B. 26.) Dir, dir Jehovah will ich ſingen ꝛc. (209, B. 32.) Die Vorausſetzung alſo bewährt ſich uns, auch hier Melodieen Bachs zu finden, und ruft uns zu fernerer Forſchung auf, um den edlen Meiſter in einer bisher wenig beachteten Richtung ſeines Schaffens kennen zu lernen. Den äußeren Gründen für ſeine Urheberſchaft, auf die wir uns auch hier zunächſt beſchränken, gebricht es nun freilich an jener breiten, ſichern Unterlage, die uns Schemelli's Geſangbuch gewährte; dort wußten wir, daß wir unter dem uns Gebotenen eigene Hervorbringungen des Meiſters beſäßen, hier können wir es nur vermuthen. Das Gewicht äußerer Gründe bedarf alſo hier mehr als dort des Hinzutretens innerer, um den Ergebniſſen unſerer Unterſuchung einige Sicherheit zu gewähren. Dazu kömmt noch eine andere eigenthümliche Schwierigkeit. Schon an den Melodieen des Schemelliſchen Geſangbuches finden wir überall die Spuren der bildenden Hand des Meiſters; der umbildenden an den fremden Singweiſen ſelbſt, der ausgeſtaltenden an deren Grundſtimmen. Fremde und eigene hatten dadurch ein gewiſſes gemeinſames Gepräge gewonnen, und da unter jenen die älteren eben die ſeltenſten waren, erſchienen alle einander ſo genähert, daß aus nur inneren Gründen das Erkennen des Bachſchen nicht leicht möglich geweſen wäre. Hier, in den Choralgeſängen, tritt aber noch die ganz eigenthümliche Führung des Meiſters bei den Mittelſtimmen hinzu, und die harmoniſch wie melodiſch vollkommen ausgeſtalteten Sätze die uns hier geboten werden, denen er ſo vielfach den Stempel ſeines Geiſtes aufgedrückt hat, laſſen uns leicht einer Täuſchung da unterliegen, wo ſie minder bekannte und zumal gleichzeitige Weiſen zur Aufgabe haben, weil wir das Urſprüngliche von allem Hineingebildeten, dem Um- und Ausgeſtalteten, dort am ſchwerſten zu unterſcheiden vermögen. Denn ſchon das allgemeine Gepräge der Zeit an ſich verhüllt uns daſſelbe, die über das Ganze verbreitete Eigenthümlichkeit des Meiſters aber entzieht es um ſo mehr unſerer Wahrnehmung. Die Prüfung äußerer Verhältniſſe muß hier um ſo ſtrenger ſeyn, damit jeder Irrthum ausgeſchloſſen bleibe.

Die Singweiſen unter den Bachſchen Choralgeſängen, bei denen, dem zuvor Geſagten zufolge, überhaupt die Frage entſtehen kann, ob ſie dem Meiſter als Sänger angehören, ſtellen ſich uns unter einer dreifachen Beziehung dar. Sie ſind entweder ſolche, deren Lieder in Schemelli's Geſangbuche bereits mit eigenen, aber abweichenden Melodieen erſchienen; oder ſolche, deren Lieder dort noch mit keinen eigenen Weiſen verſehen waren; ſolche endlich, die dort gar nicht aufgenommenen Liedern eignen. Bei dieſen letzten können wir wiederum ſolche unterſcheiden, die ſich einem ungewöhnlichen Strophenbaue anſchließen, von andern, die mehr oder minder gebräuchlichen Maaßen des evangeliſchen Kirchengeſanges angehören.

Der zuerſt erwähnten ſind vier; zwei zu Liedern Paul Gerhards: Nicht ſo traurig, nicht ſo ſehr ꝛc.*) und: Gieb dich zufrieden und ſei ſtille**); eine zu dem Liede des D.

*) Ch. Geſ. 149; Sch. 41.

**) Ch. Geſ. 271; Sch. 45.

Caspar Ziegler (1621 [15: September] — 1690 [17: April]): Ich freue mich in dir;*) eine endlich zu Simon Dachs: Ich bin ja Herr in deiner Macht.**) Das erſte dieſer Lieder fanden wir bei Schemelli mit einer, dem 2ten Theile des Freylinghauſenſchen Geſangbuches entlehnten Weiſe, für deren Urheber wir unſeren Meiſter aus überwiegenden Gründen halten durften; das zweite und dritte mit Melodieen von Jacob Hintze: das letzte mit einer von Heinrich Albert herrührenden. Die neuen Weiſen mit denen ſie uns in den Choralgeſängen begegnen, ſofern wir ſie nicht ſchon um jene Zeit neben jenen älteren gebräuchlich finden, haben demnach einige Vermuthung für ſich, von Johann Sebaſtian Bach geſungen zu ſeyn; die des erſtgenannten um ſo mehr, als wir den Meiſter ſchon einmal mit ihrem Liede beſchäftigt fanden. Auch hat er der älteren Melodie des 2ten beſondere Aufmerkſamkeit geſchenkt, wovon ſpäter zu reden ſeyn wird, eben wie von dem arienhaften Gepräge, das ſowohl dieſe beiden, als die neue Weiſe des Simon Dachſchen Liedes tragen, weil wir mit dieſen Betrachtungen ſchon mehr in das Gebiet innerer Kennzeichen hinüberſchweifen. Nun finden wir, daß die uns jetzt beſchäftigenden Melodieen dieſer drei Lieder in den beiden umfänglichſten Melodieenbüchern jener Zeit, Dretzels Zionsharmonie, und Königs harmoniſchem Liederſchatz fehlen. Für das erſte der Gerhardſchen Lieder hat Dretzel 10, König 15 Melodieen, deren keine der in den Choralgeſängen gleicht; das zweite fehlt gänzlich bei Dretzel, und König hat dafür 3 abweichende Weiſen; für das Dachſche Lied giebt Dretzel fünf, König drei Melodieen, deren keine der jetzt beſprochenen übereinkommt. So weit äußere Gründe zu entſcheiden vermögen, können uns daher dieſe letzten als Bachs gelten. Ein Anderes dagegen iſt es mit der des Zieglerſchen Liedes. Bach hat dieſelbe, wie ſie in den Choralgeſängen erſcheint, in der, dem 3ten Weihnachtstage beſtimmten, nach dem Liede „Ich freue mich in dir" benannten Cantate, der letzten Strophe dieſes Liedes angeeignet:

Wohlan ſo will ich mich an dich o Jeſu halten,
Und ſollte gleich die Welt in tauſend Stücke ſpalten!
O Jeſu, dir, nur dir, dir leb' ich ganz allein,
Auf dich allein, auf dich, mein Jeſu ſchlaf ich ein.

Eben für dieſe Strophe mochte ihm die ältere in Schemelli's Geſangbuch aufgenommene Weiſe — auch eine entlehnte, dem Liede „Was frag' ich nach der Welt" urſprünglich angehörende — nicht genügen; ſie ſchien ihm wohl die unbedingte Hingebung, welche die Worte ausſprechen, nicht völlig wiederzugeben. Man könnte deshalb geneigt ſeyn, die neue für eine von ihm für ſeine Cantate geſungene zu halten. Allein auch ſie iſt wohl nur eine entlehnte. Wir finden ſie in Königs Liederſchatze***) zu dem Jeſusliede Gottfrieds Arnold, der ſchon 1714 verſtarb:

O ſtilles Gotteslamm, ich ſuch' dein ſanftes Weſen,
Drum hab ich mir zur Cron' dich ſelbſten auserleſen!
Und weil ich ganz in dich, mein Lieb', verliebet bin
Folg' ich beſtändig dir, bis an dein Kreuze hin ꝛc.

*) Ch. Geſ. 61; Sch. 13.
**) Ch. Geſ. 251; Sch. 58.
***) Seite 280. 386ſte Melodiennart.

und dieſem, deſſen ganzem Tone ſie auf das Vollkommenſte entſpricht, hat ſie auch wohl urſprünglich angehört, und von dort her hat der Meiſter, der, wie wir ſehen werden, aus dem reichen Melodieenſchatze der Kirche für ſeine Zwecke ſtets das Paſſendſte herauszufinden wußte, ſie für ſeine Feſtmuſik erleſen; was um ſo weniger zu bezweifeln iſt, da die eigenthümliche Geſtalt ſeiner melodiſchen Wendungen auch nirgends in ihr hervortritt.

Die Melodieen der Choralgeſänge, deren Lieder in Schemelli's Geſangbuche noch keine eigenen Weiſen mitbringen, laſſen in ſofern Bachs Urheberſchaft vermuthen, als ſie zu jenen 200 gehören könnten, die von Bach zum Stiche bereit gehalten, für eine künftige zweite Ausgabe dieſes Buches verheißen waren. Ein zweiter Grund für ihre behauptete Abkunft ſtellt ſich jener Vorausſetzung zur Seite, wenn — andrer gangbarer Choralbücher jener Zeit zu geſchweigen — ihre Lieder in den Sammlungen Dretzels und Königs entweder gar nicht vorkommen, oder auf Singweiſen gleichen Maaßes verwieſen ſind, die melodiſch von ihnen abweichen. Zweifelhafter ſtellt ſich die Frage, wenn dort, näher oder ferner, anklingende Weiſen ſich finden, oder auch übereinſtimmende, ein Fall, der jedoch nur einmal vorkommt. Denn die Choralgeſänge ſind eine erſt nach Bachs Tode zuſammengeſtellte Sammlung, die einzelnen darin aufgenommenen Tonſätze ſind, wie wir finden werden, meiſt aus ſeinen Cantaten zuſammengeleſen, denen nur ſelten das Jahr ihres Entſtehens beigefügt iſt; wir können daher bei Singweiſen des 18ten Jahrhunderts nicht genau wiſſen, ob ſie in jenen beiden Choralbüchern, ob bei unſerem Meiſter früher vorkommen, ob ſie von deren Sammlern, ob von dieſem überarbeitet ſind; wir haben alſo innere Gründe zur Hülfe zu nehmen, um darüber zu entſcheiden. Alle dieſe Melodieen gehören endlich mehr oder minder in dem evangeliſchen Kirchengeſange gangbaren Strophengattungen an, aus dieſen iſt demnach etwas Entſcheidendes für unſern Zweck nicht zu folgern.

Dieſer Melodieen, der zu Liedern des Schemelliſchen Geſangbuches neu erſcheinenden, ſind neun im Ganzen, und für die Mehrzahl derſelben ſpricht die erſte der angegebenen Beziehungen; von ſechſen derſelben fehlen entweder die Lieder in den oftgenannten beiden Choralbüchern, oder ſie erſcheinen mit abweichenden Singweiſen, oder werden auf ihnen ungleiche anderer Lieder verwieſen.

1. Das Lied: Iſt Gott mein Schild und Helfersmann (Ch. G. 122.) iſt gleichen Maaßes mit dem bekannten Schriftliede: „Kommt her zu mir ſpricht Gottes Sohn" auf deſſen Melodie Graupners und Telemanns Choralbücher auch hinweiſen. In Dretzels Sammlung fehlt es ganz: König verweiſ't es in der bei ihm als die 162ſte aufgeführten Melodieenart auf 17 Weiſen gleichen Maaßes, deren keine der unſrigen übereinſtimmt. Dieſe erſcheint zu der erſten Strophe des Liedes in Bachs Cantate: „Ich bin ein guter Hirt" für den Sonntag Misericordias Domini.

2. Paul Gerhards Lied: Schwing dich auf zu deinem Gott (Ch. G. 142) gehört dem Maaße des alten Paſſionsgeſanges an: Patris sapientia (Chriſtus der uns ſeelig macht). Dennoch haben Dretzel wie König eigene Melodieen für daſſelbe, jener 9, dieſer 5, deren keine der unſrigen gleicht. Bach giebt die zweite Strophe dieſes Liedes:

Schüttle deinen Kopf und ſprich
Fleuch du alte Schlange ꝛc.

mit derſelben in der Cantate für den 2ten Weihnachtstag: „Dazu iſt erſchienen der Sohn Gottes ꝛc." und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß er ſie für dieſelbe eigends erfunden hat, zumal ſie auch weder der

von Ebeling dazu geſungenen, noch der ohngefähr gleichzeitigen in Crügers praxis pietatis, die ſich in Telemanns und Graupners Choralbuch aufgenommen findet, noch endlich der von Bronner (1715) gegebenen übereinſtimmt.

3. Das Lied: Meinen Jeſum laß ich nicht (gleichen Maaßes mit dem trefflichen Oſterliede der Churfürſtin Luiſe von Brandenburg: Jeſus meine Zuverſicht) erſcheint in den Choralgeſängen mit zwei Singweiſen. Die eine, in drei verſchiedenen Bearbeitungen gegebene (Nr. 152. 298. 347.) iſt die von Hammerſchmidt dazu geſungene, die zweite (Nr. 151.) nur einfach vorkommende, iſt diejenige, die uns hier zu beſchäftigen hat. Ihr früheſtes Vorkommen in Bachs Werken habe ich bisher nicht erforſchen können. Dretzel hat 6, König 8 Melodieen für ihr Lied, die ganz von ihr abweichend ſind, wie ſie denn auch mit der von Ulich dazu erfundenen nichts gemein hat, eben ſo wenig als mit den bei Bronner, Graupner und Telemann erſcheinenden. Nicht in ihren melodiſchen Wendungen, nur in ihrer Harmonie trägt ſie das Bachſche Gepräge.

4) Das Lied: Das walt' Gott Vater und Gott Sohn (224) iſt eines in dem evangeliſchen Kirchengeſange ſehr häufig vorkommenden Maaßes, das nicht allein ſchon bei alt-lateiniſchen Geſängen (A solis ortus cardine; Christe qui lux etc.) erſcheint, ſondern auch bei den älteſten Liedern der Reformationszeit (Vom Himmel hoch ꝛc. Nun laßt uns den Leib begraben), ja, in dem franzöſiſchen Pſalter (Pſ. 134. 140) und mehr als 60 Singweiſen mitbringt aus allen kirchlichen Tonarten, mit Ausnahme der äoliſchen. Keine derſelben ſtimmt jedoch mit der von unſerm Meiſter 4ſtimmig geſetzten überein, deren Quelle in ſeinen Werken ich nicht anzugeben weiß. Was von dem Gepräge der zuvor angeführten geſagt iſt, gilt auch von dieſer. Bei Dretzel fehlt ihr Lied, König verweiſ't daſſelbe (in ſeiner 23ſten Melodieenart) auf die Weiſen von 53 andern, die von ihr durchweg abweichen.

5) Das Lied: Was betrübſt du dich mein Herze (237) hat mit Johann Francke's: „Du o ſchönes Weltgebäude," gleiche Strophe, doch kommt ſeine Melodie in den Choralgeſängen weder der Crügerſchen Melodie für daſſelbe überein, noch der Roſenmüllerſchen für das Grablied: „Welt ade, ich bin dein müde" auf welche es von König verwieſen wird, während es bei Dretzel ganz fehlt. Woher ſie aus Bachs Werken entlehnt ſei, konnte ich bis jetzt nicht ermitteln.

6) Das Lied: Hilf Herr Jeſu, laß gelingen erſcheint in den Choralgeſängen einmal mit ſeiner gebräuchlichen, von Johann Schop herrührenden Weiſe*), ein zweites Mal (367) mit einer davon gänzlich verſchiedenen, von der wir jetzt reden. Beide gehören dem Maaße des Johann Francke'ſchen Liedes an: „Herr ich habe mißgehandelt," und mit beiden ſtimmt weder eine der 17 Nebenmelodieen überein, die König für dieſen Strophenbau giebt, noch die eigene Singweiſe, die er dem Liede zutheilt. Wenn Dretzel, Telemann und Freylinghauſen das Lied unter andern auf die Melodie des 42ſten Pſalms, die des Heermannſchen Liedes: „Zion klagt mit Angſt und Schmerzen" und die des Riſtſchen: „Werde munter mein Gemüthe" hinweiſen, ſo iſt dies nur durch eine Umgeſtaltung deſſelben möglich geworden, die deſſen Abgeſange zu Anfang zwei ſiebenſylbige trochäiſche Zeilen hinzugefügt hat. Unſere Melodie iſt in Bachs Cantate: „Fallt mit Danken, fallt mit Loben," die zu der Reihe derer gehört, welche ſein Weihnachtsoratorium bilden, und ins-

*) (Nr. 155.)

beſondere dem Neujahrsfeſte gewidmet iſt, der 15ten Strophe des Riſtſchen Liedes in ſeiner urſprünglichen Geſtalt angeeignet*):

Jeſu richte mein Beginnen, Jeſu bleibe ſtets bei mir,
Jeſu zäume mir die Sinnen, Jeſu ſei nur mein' Begier,
Jeſu ſei mir in Gedanken, Jeſu laſſe nie mich wanken

und wahrſcheinlich für dieſe von ihm erfunden.

Von den neun Melodieen in den Choralgeſängen, deren Lieder bei Schemelli ohne eigene Weiſen erſcheinen, ſind uns, nachdem wir die eben beſprochenen näher betrachtet haben, die wir in gleichzeitigen Choralwerken nicht antreffen, nur drei noch übrig. Eine einzige unter ihnen findet allein in Königs Liederſchatz (die Tonhöhe ausgenommen) ſich unverändert wieder; die des Liedes:

7) Dank ſei Gott in der Höhe (310). Graupners und Telemanns Choralbücher verweiſen daſſelbe auf die Melodieen der Lieder: „Ach Herr mich armen Sünder" und: „Ich dank dir lieber Herre," die urſprünglich weltlicher Abkunft ſind; eine gleiche Verweiſung findet ſich bei Dretzel. Freylinghauſen, bei welchem in der früheſten Ausgabe des erſten Theiles ſeines Geſangbuches (N. 590) unſer Lied noch keine eigene Melodie hat, giebt in der vollſtändigen beider Theile von 1741 (Nr. 1452) eine ganz abweichende (aus D moll). Wahrſcheinlich iſt alſo unſere Melodie erſt gegen 1738 entſtanden und bekannt geworden, ohne bis 1741 ſich weiter verbreitet zu haben. Aus welchem unter Bachs Werken ſie in die Sammlung ſeiner Choralgeſänge übergegangen ſei, iſt mir bisher unbekannt geblieben, ich kann alſo auch nicht angeben, ob ſie in einem derſelben früher vorkomme als in Königs Liederſchatz. Unbedingt ausgeſchloſſen wird durch dieſes Vorkommen des Meiſters Urheberſchaft keineswegs.

8) Die Melodie des Liedes: O Jeſu du mein Bräutigam kommt einmal (236) mit dieſer Überſchrift in den Choralgeſängen vor, ein zweites Mal, ganz unverändert, (294) mit Angabe des Liedes: Herr Jeſu Chriſt, mein's Lebens Licht. Unter jener Bezeichnung hat König dafür vier, unter dieſer zwei eigene Melodieen, von denen nur die letzte der in den Choralgeſängen fern anklingt. Telemann verweiſ't das erſte jener Lieder auf 3 Weiſen des Paul Eberſchen: „Herr Jeſu Chriſt, wahr' Menſch und Gott", für das 2te giebt er eine eigne, von welchen allen keine der unſrigen übereinſtimmt; Graupner nennt in ſeinem Inhaltsverzeichniſſe nur das erſte, und will die Melodie: „Wo Gott zum Hauſ' nicht giebt ſein' Gunſt" dafür angewendet wiſſen. Von dem Strophenbaue dieſer Singweiſe iſt bereits bei Gelegenheit des Liedes: „Das walt Gott Vater und Gott Sohn" die Rede geweſen, und daß er einer von denen ſei, die am häufigſten in dem evangeliſchen Kirchengeſange erſcheinen, und für den die größeſte Anzahl von Melodieen vorhanden ſei; dennoch findet ſich unter dieſen nur die einigermaaßen der unſrigen ähnliche bei König. Da nun die Quelle jener unter Bachs Werken nicht angegeben werden kann, ſo bleibt es nach äußern Gründen immer nicht mit Gewißheit zu beſtimmen, welche unter beiden die urſprüngliche, welche eine bloße Umbildung ſei.

9) Ähnlich verhält es ſich mit der Weiſe des Liedes: Alles iſt an Gottes Segen ꝛc. (128). Sie gründet ſich auf den Strophenbau von Flittners: „Ach was ſoll ich Sünder machen"

*) S. Beiſpiel 74.

ſtimmt jedoch keiner der dafür vorhandenen Melodieen überein. Dretzels Zionsharmonie hat fünf Singweiſen für ihr Lied, deren keine ihr übereinſtimmt, eben ſo wenig als die, welche mit jenem in Telemanns Choralbuche vorkommt. Königs harmoniſcher Liederſchatz giebt drei für daſſelbe, von denen zwei ihr entfernt anklingen. Es iſt hier nur dasjenige zu wiederholen, was bei der zuletzt beſprochenen Weiſe geſagt wurde.

Wir kommen nun zu der letzten Abtheilung der Melodieen aus den Choralgeſängen, bei denen wir J. S. Bachs Urheberſchaft vermuthen können; zu denjenigen, deren Lieder in Schemelli's Geſangbuche fehlen. Es ſind deren acht; zwei, deren Lieder ungewöhnlichen Maaßen angehören, ſechs, die ſich auf einen im evangeliſchen Kirchengeſange gebräuchlichen Strophenbau gründen.

Von jenen nennen wir zuerſt die eines Weihnachtsliedes von einem unbekannten Dichter (163):

Für Freuden laßt uns ſpringen
Ihr Chriſten allzugleiche,
Mit Mund und Herzen ſingen,
Denn Chriſt vom Himmelreiche
Von einer Jungfrau iſt geborn,
Wer hat zuvor gehört von ſolchen Dingen?

Nirgend eher als in den Choralgeſängen habe ich dieſe Singweiſe gefunden, die in G mit der kleinen Terz geſetzt, das Beſondere hat, daß ſie nicht in dem Grundtone ſchließt, ſondern deſſen großer Oberterz; eine Vertauſchung des gewöhnlichen Schlußfalles mit einem nur ſelten vorkommenden, um die bei der gewählten Stimmenführung ſonſt nicht zu gewinnende große Terz des Grundtons in die Harmonie einzuführen. Eben weil hier Melodiebildung und Stimmführung ſo eng in einander greifen, dürfte unſere Weiſe — ſo alterthümlich ihr Lied auch klingt — eine Bachſche ſeyn; wie denn auch beide, Melodie wie Harmonie durch nachdrückliche Wortbetonung auf unſern Meiſter als ihren Urheber hinweiſen.

Die zweite eignet in den Choralgeſängen einem Paſſionsliede Davids von Schweinitz, von dem ich die Zeit ſeiner Entſtehung nicht anzugeben weiß (203):

O Menſch, ſchau Jeſum Chriſtum an*)
Den wahren Menſch und Gott,
Der für uns hat genug gethan
Durch ſeinen bittern Tod;
O wie große Angſt und Pein
Durchdrang das Herze ſein!

Lied und Melodie fehlen in Dretzels Zionsharmonie, auch habe ich jenes anderswo nicht gefunden als in Königs harmoniſchem Liederſchatze, wo aber die ihm beigegebene Weiſe zu dem Strophenbaue nicht völlig paßt, den das oben mitgetheilte erſte Geſätz zeigt, obgleich einige Anklänge an die der Choralgeſänge zu erkennen ſind. Es könnte demnach zweifelhaft bleiben, welche beider Melo-

*) S. Beiſpiel 75.

dieen die urſprüngliche, welche die Umbildung geweſen. Doch zeigt auch hier der Tonſatz Bachs eine ſo eigenthümliche kräftige Wortbetonung, daß er die Vorausſetzung erregt, Melodie und Harmonie ſeien gleichzeitig erfunden, Sänger und Setzer Einer geweſen, wogegen die von König mitgetheilte Weiſe, wie meiſt bei dieſem Sammler, das Beſtreben zeigt, eine größere Leichtigkeit, Geſchmeidigkeit, Einfachheit zu erreichen, um ſie für die Gemeine faßlicher zu machen.

Den andern ſechs Melodieen gebräuchlicher Maaße ſtellen wir für unſere Betrachtung die des Liedes: „Herr nun laß in Friede" (190) um deswillen voran, weil ſie die einzige unter den für unſern Meiſter in Anſpruch zu nehmenden iſt, die in einer Kirchentonart — der phrygiſchen — ſich bewegt. Könnte daraus ein Zweifel erwachſen an Bachs Urheberſchaft, ſo iſt im Voraus zu bemerken, daß dieſer in das Weſen der Kirchentöne lebendig eingedrungen war, wie wir es ſpäter bei der Betrachtung ſeiner Tonſätze älterer Weiſen finden werden, und daß das Lied ſelber, dem die Melodie gehört, nicht in einer Zeit entſtanden iſt, wo jene älteren Grundformen geiſtlichen Geſanges noch in der That es allgemein waren; ſo daß nicht vorauszuſetzen iſt, Bach habe hier nur ein Überliefertes behandelt. Das Lied nämlich iſt von David Böhme, Conſiſtorialrath zu Bernſtadt, gedichtet, der um die erſte Hälfte des 17ten Jahrhunderts blühte (1605—1657); es war geraume Zeit ein beliebtes Grablied in Schleſien. Das Hirſchberger Choralbuch hat für daſſelbe (Nr. 261) eine abweichende Melodie harter Tonart; das ältere Breslauer Geſangbuch (1745) nennt deſſen Melodie „eine bekannte" (1007); in der 9ten, zu Breslau bei den Baumannſchen Erben erſchienenen Ausgabe der „vollſtändigen Kirchen- und Hausmuſik" (S. 804) findet es ſich ohne Andeutung einer Melodie. Seine Strophe iſt die des lateiniſchen Liedes: „Ave Hierarchia" etc., deſſen Melodie, die bei den böhmiſchen Brüdern den Liedern: „Gottes Sohn wird kommen" und „Menſchenkind merk' eben" angeeignet iſt, gleicht der jetzt beſprochenen aber nicht im Entfernteſten, ſo wenig als ihr die drei des Liedes von Johann Angelus: „Spiegel aller Tugend" von ſonſt gleichem Maaße übereinkommen, deren eine, von Georg Joſephus, in ſeiner Pſyche zu finden iſt, die andern in der erſten (1704) und fünften (1710) Auflage des erſten Freylinghauſenſchen Geſangbuches, von denen die letzte in die vollſtändige Ausgabe (1741) dieſer Liederſammlung, und von da in die meiſten Choralbücher, namentlich in das Kühnau'ſche, übergegangen iſt. Der obwaltenden Zweifel ungeachtet werden wir daher unſere Singweiſe als eine von J. S. Bach herrührende annehmen dürfen*).

Das Lied: Gottlob es geht nunmehr zu Ende**) (192) theilt mit dem bekannten und beliebten von Neumark: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" den Bau der Strophe; auch weiſ't Telemann in ſeinem Choralbuche auf deſſen Melodie hin. Daß deren fünf für daſſelbe üblich geweſen, die bekannte und am meiſten verbreitete eingeſchloſſen, iſt bereits S. 293, 294 des 2ten Theiles bemerkt; keiner derſelben ſtimmt indeß die Singweiſe in den Choralgeſängen überein, eben ſo wenig als derjenigen, welche Dretzel und König, beide hierin ſich gleich, eigends für unſer Lied geben. Auch iſt unter den Nebenmelodieen für ihre Strophe keine zu finden, die ihr gliche. Alles dieſes läßt mit einiger Sicherheit ſchließen, daß hier in unſerem Meiſter Setzer und Sänger ſich vereinigen.

*) Die hier in Rede ſtehende Melodie findet ſich in Daniel Vetters „Muſikaliſcher Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit", Th. II. Leipzig 1713, wie ich ſpäter entdeckte. Bachs Urheberſchaft wird jedoch nicht unbedingt dadurch ausgeſchloſſen.

**) S. Beiſpiel 76.

Das in Freylinghauſens Geſangbuche fehlende Lied von Chriſti Begräbniß:

O Herzensangſt, o Bangigkeit und Zagen,*)
Was ſeh' ich hier für eine Leiche tragen?
Weß iſt das Grab? wie iſt der Fels zu nennen?
Ich ſoll ihn kennen!

findet Nr. 173 in den Choralgeſängen eine Melodie, die keiner, der bekannten Strophe des Paſſionsliedes: „Herzliebſter Jeſu was haſt du verbrochen" in der ihr Lied gedichtet iſt, eignenden gleicht, noch den bekannten der alten Hymnen ſapphiſchen Versmaaßes: „Vita sanctorum decus angelorum" etc. und „Auſer immensam Deus auſer iram" etc., die man wohl auch darauf hinweiſ't. Sie tritt unter dieſen hervor als eine eigenthümlich ausgezeichnete, theils durch die harte Tonart und den ungeraden Takt, theils durch den bedeutungsvoll erweiterten Rhythmus in ihrem achten und neunten, dreizehnten und vierzehnten Takte. Alles, zumal auch die kräftige Wortbetonung, vereint ſich, ſie als eine, urſprünglich von unſerem Meiſter geſungene darzuſtellen.

Das Lied: Da der Herr Chriſt zu Tiſche ſaß (196) eignet dem Strophenbaue des Schriftliedes: „Kommt her zu mir ſpricht Gottes Sohn", mit deſſen Weiſe es auch in älteren Melodieenbüchern vorkommt, und noch in neueren darauf verwieſen wird; ſo durch Graupner und Telemann. Bei Dretzel fehlen Lied und Weiſe; König giebt eine, höchſtens in den Ausweichungen (die vorletzte ausgenommen) der in den Choralgeſängen enthaltenen anklingende, eigene Melodie dafür. Auch deuten einzelne chromatiſche Stellen in jener auf Bach als Urheber.

Das Lied: Herr Jeſu Chriſt, du haſt bereit' (226) gehört dem ſo melodiereichen Maaße des Liedes an: „Es iſt das Heil uns kommen her". Dretzel verweiſ't es auf die Melodie des Liedes: „Herr Jeſu Chriſt du höchſtes Gut", für das er acht Melodieen giebt, alle abweichend von der in den Choralgeſängen; König begnügt ſich mit einer allgemeinen Bezeichnung des Strophenbaues, die Auswahl unter den vielen, dafür vorhandenen Singweiſen einem Jeden überlaſſend. Unter dieſen kommt jedoch keine der unſrigen überein.

Endlich hat das Lied: Auf auf mein Herz, und du, mein ganzer Sinn ꝛc. (124) mit jenem andern: „Du Geiſt des Herrn der du von Gott" ꝛc. einerlei Strophenbau, aber nicht eine gleiche Weiſe. Dretzel giebt deren vier für daſſelbe, deren erſte der in die Choralgeſänge aufgenommenen anklingt, König ihrer fünf, mit deren dritter dieſes der Fall iſt.

Wir ſind hiemit an das Ende unſerer Unterſuchung gelangt, und überblicken nun noch einmal deren Ergebniſſe.

Zwei Melodieenbücher lagen derſelben zu Grunde. Eines, von dem wir wußten, es enthalte Singweiſen, deren Erfinder Johann Sebaſtian Bach ſei, ohne daß dieſe uns ausdrücklich bezeichnet waren, mit Ausnahme einer einzigen; ein zweites, von dem wir ein Gleiches nur vermuthen durften. Jenes, ein bei ſeinem Leben, während ſeiner ſpäteren, kräftigen Mannesjahre erſchienenes: das muſikaliſche Geſangbuch Schemelli's; dieſes, erſt geraume Zeit nach ſeinem Ableben aus verſchiedenen ſeiner Werke zuſammengetragen, und nur durch Zurückgehen auf dieſe, aber auch

*) S. Beiſpiel 77.

dann ſelten nur, über die Zeit der Entſtehung des Einzelnen, darin Enthaltenen, Andeutungen gewährend: die Choralgeſänge.

In jenem erſten fanden wir 69 Melodieen, unter denen wir 21 als ältern Urſprunges erkannten, deren Grundſtimme nur unſerem Meiſter angehörte. Die übrigen 48 zeigten uns zunächſt faſt zur Hälfte (21) ſolche, die aus einem zu Anfange des 18ten Jahrhunderts erſchienenen, allgemein beliebten Geſangbuche, dem Freylinghauſenſchen, ſtammten, das zuerſt in zwei einzelnen Theilen (1704 und 1714) herausgegeben, nach deren Vereinigung zu einem Buche (1741) faſt durch jenen ganzen Zeitraum hin ſich in gleichem Anſehen erhielt. Die Mehrzahl dieſer Singweiſen (12) ſtammten bereits aus dem erſten Theile dieſes Buches; und ließ uns Anfangs des Meiſters große Jugend um die Zeit von deſſen Erſcheinen an ſeiner Urheberſchaft zweifeln, ſo legte doch ſeine unverkennbare Theilnahme an einer ſpätern Ausgabe dieſes erſten Theiles (1710), vor Allem an einer Melodie derſelben, wieder ein Gewicht dafür in die Schale, und dieſes wurde durch 2 andere auf erheblichere, durch noch 3 auf minder bedeutende Weiſe verſtärkt. Seine Mitwirkung an dem 2ten Theile jenes Buches trat an 3 Singweiſen, der Halbſcheid aller aus demſelben in Schemelli's Geſangbuch übergegangenen, gleich Anfangs deutlich hervor, und unter zweien erſt in dem vollſtändigen Buche Freylinghauſens erſcheinenden, und von da in jenes aufgenommen, machte ſich mindeſtens eine als die ſeinige geltend. Wir entſchieden uns zuletzt für ſeine Urheberſchaft bei allen jenen 21 Singweiſen, wenn wir uns auch nicht verhehlen durften, daß erheblichere Gründe für dieſelbe nur für etwas mehr als ein Drittel aller — ihrer acht — vorhanden ſeien. Leichter, auch im Allgemeinen ſicherer begründet, konnten wir ein gleiches Urtheil fällen über die andern Melodieen in Schemelli's Geſangbuche. Fünf derſelben fanden nicht allein in ihm ihre erſte Quelle, ſondern ſie waren auch an die Stelle älterer getreten, und hatten ſchon dadurch die Vermuthung für ſich, für daſſelbe eigends erfunden zu ſeyn; 17 gehörten Liedern ungewöhnlichen Strophenbaues, (unter ihnen auch das einzige, mit Bachs Namen bezeichnete) und deuteten dadurch auf unſers Meiſters Urheberſchaft; die andern bewegten ſich zwar in kirchlich allgemein üblichen Maaßen, jedoch in deſto fremderen melodiſchen Wendungen und zeugten dadurch für jene. Wenn auch nicht 48, doch mindeſtens 36 dieſer Melodieen durften wir mit überwiegender Sicherheit als Bachſche anſprechen.

Schwerer wurde uns die Entſcheidung bei den 208 Melodieen der Choralgeſänge, deren mehre in wiederholten Bearbeitungen uns vorlagen. Schieden wir von ihnen die urkundlich älteren aus, ſo blieb uns die, im Vergleich zu der Geſammtheit aller nur geringe Zahl von 26 übrig, die zu einer näheren Unterſuchung auffordern durften, ob ſie dem Meiſter angehörten. Für 5 derſelben entſchieden wir uns ſofort, ſie waren uns bereits in Schemelli's Geſangbuche als die ſeinigen erſchienen. Vier andere zeigten ſich uns als von denen gänzlich verſchieden, die Schemelli für gleiche Lieder gegeben hatte, und deren drei ließen ſich mit großer Wahrſcheinlichkeit auf Bach zurückführen. Neun andere traten als eigene Singweiſen auf für Lieder, die bei Schemelli dergleichen noch nicht gehabt hatten; bei deren Minderzahl (4) waren überwiegende Gründe für des Meiſters Urheberſchaft vorhanden, weniger entſcheidende bei der Mehrzahl (5). Endlich traten uns deren acht entgegen, deren Lieder Schemelli's Geſangbuch nicht enthält; zwei zu Liedern ungebräuchlicher Maaße, die andern ſechs zu dergleichen von gangbaren Strophen. Für eine von jenen, für drei von dieſen konnten wir uns leicht entſcheiden, ſie dem Meiſter beimeſſend; zweifelhafter zeigte ſich die Entſcheidung bei den

anderen vier. Im allgemeinen neigte ſie unter jenen 26 mit größerer Beſtimmtheit nur zu ſechzehn ſich hin, von denen wir die zuerſt erwähnten fünf in Abrechnung bringen müſſen, weil ſie nur einmal, und nicht in beiden Sammlungen mitzählen können, die uns beſchäftigt haben. Es ſind alſo hier mindeſtens elf, dort 36, im Ganzen 47 Weiſen, die uns als Bachſche erſchienen ſind.

Bei der Unterſuchung die uns dieſes Ergebniß gewährte, das wir an dieſer Stelle noch auf das durch die erheblichſten Gründe Unterſtützte beſchränkt haben, nahmen wir freilich nur ſelten innere in Anſpruch. Jetzt, da die äußeren erſchöpft ſind, erſcheint es an der Zeit, das durch dieſe Feſtgeſtellte auch an inneren Gründen zu prüfen und danach zu ſichten. Die eigenthümliche Schwierigkeit einer ſolchen Sichtung können wir uns aber nicht bergen. Nur dürftig ſind wir über die Zeitfolge unterrichtet, in der die Werke unſers Meiſters entſtanden. Ort und Zeit hat er ſelten darauf bemerkt, und wenn wir die Melodieen zu Schemelli's Geſangbuche ausnehmen, iſt von ſeinen geiſtlichen Werken für Geſang kein einziges durch Druck oder Stich bei ſeinem Leben öffentlich geworden, ſo daß wir auch nicht einmal annähernd eine Reihefolge derſelben aufſtellen können. In mancherlei Formen des Satzes hat er ſich verſucht zu verſchiedenen Zeiten, und nicht immer in der einfachen früher als in der kunſtreicheren; auch hieran würden wir nicht mit Sicherheit das Ältere von dem Späteren zu unterſcheiden vermögen, noch weniger aber einen ſicheren Prüfſtein der Ächtheit des einen oder des andern Werkes beſitzen, der doch immer nur dann vorhanden wäre, wenn der Entwicklungsgang ſeines Schaffens uns klar vor Augen läge. Leugnen können wir allerdings nicht, daß es eine Eigenthümlichkeit ſeiner Natur geweſen, zur abgeſchloſſenſten Beſonderheit ſich auszubilden, das Gewöhnliche, zur Hand Liegende abzuweiſen, ein jedes Werk bis in das Kleinſte und Einzelnſte hin auszugeſtalten. Doch werden wir darin immer noch keine ausreichende Bürgſchaft dafür finden, daß alles dasjenige, worin eine Richtung ſolcher Art nicht ausgeprägt, ja, nicht einmal angedeutet iſt, auch nicht für das Seinige gehalten werden dürfe. Denn wie er überall ſeine Aufgaben, zwar jederzeit nach der Beſonderheit ſeiner Natur, doch immer auch ihrem wahren Weſen, ihrer rechten Bedeutung nach mit höchſter Angemeſſenheit aufgefaßt hat, ſo gewiß nicht minder auf dem Gebiete, das uns gegenwärtig beſchäftigt, einem Gebiete, das man oft für ein ihm völlig fremd gebliebenes gehalten hat. Hier aber war ein Anderes zu erreichen, als bei ſeinem ſonſtigen Bilden; wenn auch nicht das Volksmäßige — denn dahin ſtrebten ſchon ſeit geraumer Zeit die Sänger geiſtlicher Weiſen nicht mehr — doch ein das Gemeingefühl Vieler Anſprechendes, die Verbreitung der Weiſen Sicherndes, deren allgemeinere Verſtändlichkeit alſo, weil er für ein geiſtliches Geſangbuch, für den allgemeinen Kirchengeſang thätig war. So gewiß nun auch der Meiſter, ſeiner ganzen Eigenthümlichkeit zufolge, dem geiſtlichen Liede gegenüber oft als Einzelner ſich empfunden haben wird, ſo doch, bei der Treue, womit er ſeinen Aufgaben nachging, wohl öfter noch als Glied der chriſtlichen Gemeine, deren Geſange er Wort und Ton leihen, oder zu der ſein Lied reden ſollte. Daher denn auch, nebeneinander, der reine Abdruck der Richtung ſeiner Zeit, und das Gepräge ſeines eigenſten, beſonderſten Weſens; die Spuren einer aufgeſchloſſenen, heiteren, hingegebenen Stimmung, und einer grübleriſch in ſich ſelber vertieften, wenn auch bildungskräftigen; Alles dieſes hier, wie in anderen gleichzeitigen, ihrer gänzlichen Verſchiedenheit ungeachtet ihm gleich angehörigen Werken.

Dennoch fehlt uns nicht die Gelegenheit, an den Liedweiſen bei Schemelli das Gepräge ſeines Geiſtes zu erkennen und aufzuzeigen. Am leichteſten da, wo er gebräuchliche, beliebte Strophen durch

ſeine Töne ſchmückte und belebte, wo eine beträchtliche Anzahl von Betonungen eines gleichen Maaßes aus verſchiedenen Zeiten neben der ſeinigen uns vorliegt. An ihnen iſt uns vergönnt, die, alle jene Zeiten bezeichnende Art der Auffaſſung einer allgemeinen Aufgabe kirchlich-evangeliſcher Tonkunſt zu erkennen, der Vermittelung des lebendigen Antheils der Gemeine an dem Gottesdienſte durch heiligen Geſang; hier tritt die ſeinige ſcharf umriſſen hervor, und das Hinzukommen äußerer Gründe für ſeine Urheberſchaft wird uns nicht leicht zu einem falſchen Ergebniſſe führen. Eben ſo werden wir den Meiſter da bald erkennen, wo er mit einer Singweiſe, von der wir mindeſtens zuverläſſig wiſſen daß er Hand daran gelegt habe, daß ſie in ihrer harmoniſchen Behandlung die Spuren ſeines Geiſtes trage, einer, oder mehren andern gegenübertritt, die längere oder kürzere Zeit vor ihm von anderen Meiſtern zu dem gleichen Liede geſungen ſind, wo alſo die Löſung einer ganz beſtimmten einzelnen Aufgabe in verſchiedenen Zeiten vor uns liegt. Am ſchwerſten würde es ſeyn, aus innern Gründen allein als Sänger einer Melodie ihn da zu bezeichnen, wo nur der Inhalt, der Gegenſtand ihres Liedes im Allgemeinen ein ſchon früher behandelter iſt, die Form aber, worin dieſes Lied ſich geſtaltet, ſein Strophenbau, bisher noch nicht vorkam, wir alſo eines Vergleichungspunktes entbehren zu müſſen ſcheinen. Hier indeß kommt uns die bei Aufgaben ſolcher Art von ihm vorzugsweiſe gewählte Arienform zu ſtatten; in ihrer Beweglichkeit und Mannichfaltigkeit vermag ſein eigenthümliches Weſen am reinſten ſich auszudrücken, ſie gewährt uns einen Faden, der vor dem Irregehen uns ſicher ſtellt. In dieſen dreifachen Beziehungen wollen wir nunmehr dem Meiſter näher treten.

Zu den gebräuchlichſten Maaßen des evangeliſchen Kirchengeſanges gehören ohne Zweifel die 4-, 6-, 7- und 8zeiligen, iambiſchen der Lieder: Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc., Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc., Es iſt gewißlich an der Zeit ꝛc., O Gott, du frommer Gott ꝛc., Herzlich thut mich verlangen ꝛc. und das zehnzeilige, im Aufgeſange iambiſche, im Abgeſange trochäiſche des Liedes: Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern. Zu allen dieſen beſitzen wir Melodieen in Schemelli's Geſangbuche und in den Choralgeſängen, die aus äußeren Gründen uns als Bachſche erſchienen ſind.

Am mindeſten tritt die Eigenthümlichkeit des Meiſters hervor in Behandlung der zuerſt genannten 4zeiligen Strophe. Beiſpiele einer ſolchen giebt uns Schemelli's Geſangbuch nicht, nur in den Choralgeſängen finden wir deren, namentlich die Sätze der Weiſen: O Jeſu du mein Bräutigam (Herr Jeſu Chriſt, mein's Lebens Licht) und Das walt Gott Vater und Gott Sohn. Aus äußeren Gründen erſchienen uns dieſe Melodieen als die ſeinigen, weil wir ſie unter ſeinen Werken gefunden, ſonſt aber nirgend angetroffen haben. Fragen wir nach inneren Kennzeichen, ſo beut uns dieſe mehr die harmoniſche Behandlung, die wir außer Zweifel als die ſeinige kennen, als die Melodie ſelber. Ja, dieſe ſcheint ſo manchen älteren bei dem erſten Hören anzuklingen, ihnen ſelbſt zu gleichen, bis wir bei näherer Prüfung finden, daß ſie doch gänzlich von ihnen abweiche, nur in unbedeutenden Beziehungen ſich ihr nähere. Wir möchten den Grund davon in des Meiſters Neigung finden, ſich auszubreiten, eines freien Spielraums für ſeine Bildungen zu genießen; die kurze nur vierzeilige, in ihren einzelnen Theilen gleich gegliederte Strophe gab ihm dazu keine Gelegenheit und die alten, oft vernommenen Töne klangen um ſo leichter in ſeinem Inneren nach.

Unter den Melodieen der bezeichneten ſechs-, ſieben- und achtzeiligen Maaße hebt ſich die ſechszeilige des Liedes: Gottlob, es geht nunmehr zu Ende aus den Choralgeſängen

beſonders hervor, die ſiebenzeiligen des P. Gerhardſchen Weihnachtliedes: Ich ſteh an deiner Krippen hier und des Oſtergeſanges von D. Valentin Löſcher: Kommt wieder aus der finſtern Gruft ꝛc., endlich die achtzeilige des Pfingſtliedes: Kommt Seelen, dieſer Tag ꝛc. alle aus Schemelli's Geſangbuche. Sie tragen ohne Ausnahme ein ſo beſtimmt hervortretendes Gepräge des Arienhaften, daß ſie jede Erinnerung an ihre ſonſt ſo bekannte Strophe ausſchließen; theils reiche melodiſche Auszierungen, die doch zugleich als weſentliche Theile der Singweiſe erſcheinen, theils ihre lebhaft bewegte Grundſtimme täuſchen uns über dieſe Beziehungen. Bei jenem Sterbe- und Weihnachtliede mag innere Neigung den Meiſter auf dieſe Form geführt haben; bei dem Pfingſt- und Oſterliede trat noch eine andere Veranlaſſung hinzu. Wie wir ſie in Schemelli's Geſangbuche finden (Nr. 936, 938) ſind die ſieben Strophen eines jeden mit ſieben eines anderen älteren Liedes in Verbindung gebracht, wohl urſprünglich durch den Dichter des neuen, und deuten auf einen Wechſelgeſang zwiſchen Sängerchor und Gemeine, von denen jener das neue Lied anſtimmt, dieſe mit dem älteren antwortet. So bei dem Pfingſtgeſange:

Chor.

Kommt Seelen, dieſer Tag *)
Muß heilig ſeyn beſungen,
Sprecht Gottes Thaten aus
Mit neu erweckten Zungen;
Heut hat der werthe Geiſt
Viel Helden ausgerüſt't,
So betet, daß er auch
Die Herzen hier begrüßt!

Gemeine.

Komm Gott Schöpfer, heil'ger Geiſt ꝛc.

Und gleicher Geſtalt bei dem Oſterliede:

Chor.

Kommt wieder aus der finſtern Gruft **)
Ihr Gott ergebne Sinnen!
Schöpft neuen Muth und friſche Luft
Blickt hin nach Sions Zinnen!
Denn Jeſus der im Grabe lag
Hat als ein Held am dritten Tag
Des Todes Reich beſieget!

Gemeine.

Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc.

*) S. Beiſpiel 78.
**) S. Beiſpiel 79.

Hier wollte der Meiſter Chor- und Gemeinegeſang offenbar auseinanderhalten, und hat deshalb mit Abſicht verſchiedene Formen einander entgegengeſetzt, die von Schemelli mitgetheilten Melodieen alſo auch wohl nicht für den allgemeinen Kirchengeſang beſtimmt.

Der aus dem Volksgeſange ſtammenden achtzeiligen Strophe des Liedes: „Entlaubt iſt uns der Walde" ꝛc. in der unter älteren geiſtlichen Melodieen vor allen die der Lieder: „Herzlich thut mich verlangen" ꝛc. (O Haupt voll Blut und Wunden) und „Valet will ich dir geben" ꝛc. (Wie ſoll ich dich empfangen) hervorleuchten, eignet die Singweiſe des Morgenliedes von Johann Mühlmann:

Dank ſei Gott in der Höhe*)
In dieſer Morgenſtund,
Durch den ich auferſtehe
Vom Schlaf friſch und geſund;
Mich hatte zwar gebunden
Mit Finſterniß die Nacht,
Ich hab' ſie überwunden
Mit Gott, der mich bewacht!

eine Weiſe, als deren Sänger uns Bach aus äußeren Gründen erſchien. Sie iſt eine von denen, die einfacher und volksmäßiger gehalten ſind; ihre erſte Zeile klingt dem Anfange der Crügeriſchen Melodie an: „Auf auf mein Herz mit Freuden", von der ſie jedoch in der Folge gänzlich abweicht. Die Wiederkehr der melodiſchen Wendungen der beiden Stollen ihres Aufgeſanges in den zwei letzten Zeilen des Abgeſanges giebt ihr ein eigenthümliches Gepräge; es iſt ein Zug worin man den Meiſter erkennt, ein in dieſer Art in älterer Zeit, bis auf die Melodieen des Freylinghauſenſchen Geſangbuches, bei denen wir Bach ja betheiligt halten durften, nicht eben oft vorkommender, und der uns neben jenen ſchon zuvor beſprochenen Gründen für ſeine Urheberſchaft zu zeugen ſcheint.

Endlich iſt das Paſſionslied, deſſen erſte Strophe wir nachſtehend mittheilen, auf die zehnzeilige, aus weltlichem Geſange ſtammende des Liedes: „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern" gedichtet:

Mein Jeſu, was vor Seelenweh**)
Befällt dich in Gethſemane
Darein du biſt gegangen.
Des Todes Angſt, der Höllen Qual,
Und alle Bäche Belial
Die haben dich umfangen,
Du zagſt, du klagſt,
Zitterſt, bebeſt und erhebeſt
Im Elende
Zu dem Himmel deine Hände ꝛc.

*) Beiſpiel 80.

**) Beiſpiel 81.

So verbreitet, bekannt und beliebt nun auch dieſe Strophe iſt, ſo wird man ſie doch bei dem Anhören der Singweiſe dieſes ihr eignenden Liedes kaum wieder erkennen. Bei allem genauen Anſchließen an die Worte des Dichters, ja, vielleicht durch daſſelbe, mangelt es ihr an Allem, wodurch eine Melodie zu einer kirchlichen, dem Ohre und der Bruſt Vieler anmuthenden wird. Die vielen in ihr vorkommenden künſtlichen Tonverhältniſſe, die nur durch wohlgeſchulte Sänger zu treffenden melodiſchen Sprünge durch Mißklänge, ſchließen ſie von allgemeinem Gebrauche und Verſtändniſſe aus; die Form der Arie iſt durch lebhaften Ausdruck des Einzelnen hier auf die Spitze getrieben, und dieſes Verdienſt wird dadurch ein zweideutiges, daß es, genau genommen, doch nur der Betonung der erſten Strophe nachgerühmt werden kann. Hier dürfen wir kaum zweifeln, unſerem Meiſter, dem bis in das Einzelſte hin Durchbildenden, gegenüberzuſtehen, und auch noch ein äußerer Grund ſpricht dafür, dieſe Melodie für eine von ihm geſungene zu halten. Ihr Lied nämlich iſt mit noch ſechs anderen*) am Schluſſe durch den Buchſtaben S. unterzeichnet, der kaum auf einen andern gedeutet werden kann als auf den Herausgeber des Buches (Georg Chriſtian Schemelli) oder deſſen Vorredner (Friedrich Schulze), da die Namen anderer geiſtlicher Dichter, die mit eben jenem Buchſtaben anheben, entweder vollſtändig unter ihre Lieder geſetzt, oder durch die Anfangsbuchſtaben ihrer Vornamen, oder andere ergänzende Zeichen doch vollkommen kenntlich gemacht ſind. Wir laſſen dahingeſtellt ſeyn, welchem von den genannten Beiden unſer Lied angehöre, dürfen aber, es ſei nun welcher es wolle, immer annehmen, es erſcheine zuerſt in Schemelli's Geſangbuche und daraus ergiebt ſich, der Vorrede zufolge, daß die neu dazu geſungene Weiſe von Bach herrühre.

Von den neuen Melodieen, die in den Choralgeſängen für Lieder angetroffen werden, die in Schemelli's Geſangbuche bereits mit eigenen, älteren erſchienen waren, verdienen zwei unſere Aufmerkſamkeit: die zu Paul Gerhards: Gieb dich zufrieden und ſei ſtille und zu Simon Dachs: Ich bin ja Herr in deiner Macht.**)

Ob Bach die von Ebeling zu dem erſten jener Lieder geſungene Weiſe gekannt habe, müſſen wir dahin geſtellt ſeyn laſſen, da ſie, wenn auch in dem benachbarten Halle (zufolge Freylinghauſens Geſangbuche), doch nicht in Leipzig gebräuchlich war. Die für Schemelli's Geſangbuch von ihm bearbeitete iſt die, welche Jacob Hintze für dies Lied erfand. Dieſe hatte in Berlin die ſo viel trefflichere Ebelings verdrängt, der man, ihrer größeren rhythmiſchen Mannichfaltigkeit wegen wie es ſcheint, Mangel an kirchlichem Ernſt vorgeworfen haben mochte. Nun hat aber Bachs Bearbeitung der Hintzeſchen eben das angeeignet, deſſen Nichtdaſeyn ihr früher vor Ebelings den Vorzug verſchafft hatte: den ungeraden Takt, die erweiterten Rhythmen, das den Eiferern anſtößig Erſchienene. Die allgemeinen Verhältniſſe ihres Baues hat er beibehalten. Die vier Zeilen des Aufgeſanges hat Hintze als Doppelpaar angeſehen, je zwei und zwei alſo gleich betont, gegen Ebeling, der ſie nur in dem rhythmiſchen Baue einander genähert, in ihren melodiſchen Wendungen aber ſelbſtändig behandelt hatte***). So zeigt ferner die Melodie dieſes letzten in ihrem Abgeſange fünf gleiche Rhythmen von

*) Nr. 165, 278, 283, 304, 654, 895, 898. Von allen dieſen Liedern hat nur das hier im Drucke ausgezeichnete, oben beſprochene, eine eigene Melodie.

**) S. Beiſpiel 82 a., b., 83.

***) S. Th. II. Beiſpiel 97 Ebelings, und Beiſpiel 94 Hintze's Weiſe.

zwei Takten, indem ſie die 5te und 6te Zeile des Liedes (die erſten beiden des Abgeſanges) je in zwei kürzere theilt, wogegen Hintze in ſeiner Betonung beide unzertrennt läßt. So iſt es nun auch in Bachs Bearbeitung derſelben geblieben, und dadurch iſt es ihm möglich geworden, nicht allein in dem 2ten und 3ten, dem 6ten und 7ten Takte ihres Aufgeſanges einen erweiterten Rhythmus darzuſtellen, ſondern auch in den gleichen ihres Abgeſanges. Dadurch wird nun zugleich verhindert, daß die ſo umgeſtaltete Weiſe ein zu tanzhaftes Gepräge erhalte, das ohne dieſe Erweiterung, der auf die beiden ſchlechten Takttheile gegen die guten gelegte größere Nachdruck ihr geliehen haben würde, da jene, dieſen verglichen, durch einen Ton von doppelt ſo langer Dauer ausgefüllt werden.

Unſer Meiſter, dem wie es ſcheint, Gerhards Lied beſonders zuſagte, mag wohl gemeint haben, daß demſelben mit dieſer Bearbeitung ſeiner älteren Weiſe noch nicht Genüge gethan ſei. Deshalb wird er nun noch jene neue dafür erfunden haben, die uns in den Choralgeſängen begegnet, (Nr. 271 Becker 201), deren Quelle in ſeinen Werken wir jedoch leider nicht anzugeben wiſſen. Die Strophe des Liedes iſt auch hier als eine ſiebenzeilige behandelt, die Weiſe jedoch bewegt ſich in geradem Takte. Jede Zeile begreift drei dieſer Takte, und um darin völlige Gleichmäßigkeit zu erreichen, iſt die letzte, nur fünfſylbige, dadurch erweitert, daß ihr Schlußwort „zufrieden" wiederholt und durch Sylbendehnungen geſchmückt wird. Die größeren Abtheilungen (Rhythmen) dieſer Melodie erſcheinen alſo nach der Drei gegliedert, und erſt deren drei kleinere einzelne Theile (Tacte) zeigen eine Gliederung nach geradem Maaße; umgekehrt wie bei der durch den Meiſter neu bearbeiteten Singweiſe, wo im Großen, Allgemeinen (den Rhythmen) ein gerades Maaß, im Beſonderen (den Tacten) dagegen die Drei das Gliedernde iſt und erſt dadurch es in jeder Beziehung wird, wenn wir den je 2ten und 3ten Takt jeder Zeile als einen einzigen, erweiterten betrachten. An dieſem Streben nach eigenthümlicher Ausgeſtaltung bis in das Einzelne hin, erkennen wir Bach, wie an der Arienform die ſich ihm vorzugsweiſe immer darbot, wo er in der Melodie eines Liedes ſein Innerſtes ausſprechen wollte. Dabei geben aber zugleich beide Singweiſen ein Beiſpiel davon, wie ſchwer es dennoch bleibe, ſein Eigenes von einem nur durchgebildeten Fremden zu unterſcheiden, zumal wo dieſe Durchbildung, wie bei der älteren Weiſe des Gerhardſchen Liedes, zugleich eine weſentliche Umgeſtaltung iſt, das Gepräge ſeiner eigenthümlichen Kunſt alſo dem veränderten Gebilde um ſo tiefer eingedrückt iſt.

Seine neue Melodie zu Simon Dachs „Ich bin ja Herr in deiner Macht", nicht minder arienhaft als die eben betrachtete, unterſcheidet ſich dadurch von der älteren H. Alberts, daß ſie nicht wie dieſe, die ſechs Zeilen des Aufgeſanges ſelbſtändig betont, ſondern ſie als wiederkehrendes, dreizeiliges Doppelpaar behandelt. Angedeutet iſt dieſe Behandlung auch in der älteren, denn die einzelnen Zeilen beider Stollen klingen in ihren melodiſchen Wendungen einander an, wie denn in ähnlichen Fällen frühere Meiſter durch dergleichen Anklänge, zumal wenn ſie zugleich Steigerungen ſind, ihren Melodieen einen eigenthümlichen Reiz zu geben wußten; ſo Eccard in ſeinem trefflichen Liede von den Engeln: „Aus Lieb läßt Gott der Chriſtenheit viel Gutes widerfahren*)." Einem ſolchen Reize hat Bach hier nicht nachgetrachtet, auch bot der Inhalt des Liedes dazu keine nahe Veranlaſſung; er iſt mehr bemüht geweſen die bedeutſame Betonung jedes Wortes zugleich mit Beibehaltung jener gewöhnlicheren Form zu erreichen, in der beide Stollen des Aufgeſanges einander im Geſange über-

*) S. Theil I. Beiſpiel Nr. 149.

einkommen. Selten iſt dieſes nun in der Melodie eines Liedes von mehreren Strophen bei einer jeden derſelben in gleicher Art zu erreichen; daher dürfte er wohl unſere Singweiſe nicht für das ganze Lied Dachs, ſondern nur eine einzelne beſtimmte Strophe deſſelben geſungen haben, vielleicht die zweite, zu der ſie am nachdrücklichſten ertönt in jeder ihrer Wendungen, ihrem Steigern, ihrem Abfall:

Wen hab' ich nun als dich allein,*)
Der mir in meiner letzten Pein
Mit Troſt und Rath weiß beizuſpringen?
Wer nimmt ſich meiner Seelen an,
Wenn nun mein Leben nichts mehr kann,
Und ich muß mit dem Tode ringen?
Wenn aller Sinnen Kraft gebricht?
Thuſt du es, Gott mein Heiland nicht!

Es iſt dieſes nur eine Vorausſetzung die ſich durch ähnliches Verfahren des Meiſters in anderen Fällen rechtfertigt; denn auch hier wiſſen wir die Quelle nicht anzugeben aus der die beſprochene Singweiſe in die Choralgeſänge übergegangen iſt.

Wir wenden uns nunmehr zuletzt zu den Melodieen für Lieder ungewöhnlichen Strophenbaues, als deren Urheber uns Bach erſchienen iſt. Hier werden Singweiſen ſolcher Art aus Schemelli's Geſangbuche uns zumeiſt zu beſchäftigen haben, denn dort walten ſie vor, während ſie in den Choralgeſängen zurücktreten, oder von uns daſelbſt ſchon näher betrachtet worden ſind, weil innere und äußere Beziehungen dabei nicht zu trennen waren.

Leicht überſichtlich iſt der Bau von der Melodie des Liedes:

O liebe Seele zieh die Sinnen**)
Von ſchnöder Welt- und Wolluſt ab;
So ruft dein Schöpfer von den Zinnen
Der hohen Himmelsburg herab;
Er zeigt dir Wege und ſchöne Stege
auf welchen du
Dich recht kannſt laben und alles haben
worinnen deine Seele findet Ruh.

Am angemeſſenſten iſt er ſo zu faſſen, daß der Aufgeſang als ein 4zeiliger in zwei Paare gehender betrachtet wird, der Abgeſang als ein ſechszeiliger, in zwei dreizeilige Sätze ſich ſondernder, bei welchem die erſten beiden Zeilen übereinkommen, während die je dritte verſchiedener Länge iſt, das erſtemal fünf-, das zweitemal zehnſylbig. Anders hat ihn Bach genommen; im Aufgeſange zwar übereinſtimmend, im Abgeſange aber von nur drei Zeilen, die ſich nach den melodiſchen Ruhepunkten ge-

*) S. Beiſpiel 83.

**) Schemelli 575. Becker 42. Beiſpiel 84.

ſtalten, die erſt mit der 3ten, der 5ten und 6ten Zeile der zuvor angegebenen Abtheilung entſchieden hervortreten. Er giebt uns alſo in ſeiner Melodie eine ſiebenzeilige Strophe, die von allen im evangeliſchen Kirchengeſange vorherrſchenden gänzlich abweicht; ihr fremdartiger Bau bedingt ſchon die Arienform, und ſchließt das volksmäßig Liedhafte aus. An dem Drange eigenthümlichen Um- und Fortbildens der auch in dieſer Melodie ſich offenbart, kündet ſich die Hand unſeres Meiſters unzweifelhaft an, und um dieſes Gepräges willen wird uns jene werth bleiben, iſt ſie auch zur Anwendung im allgemeinen Kirchengeſange nicht geeignet. Es wäre anziehend, eine vierſtimmige Behandlung derſelben von ihm zu beſitzen, vorausgeſetzt, daß auch die beiden Mittelſtimmen derſelben ſo durchgebildet wären, wie hier die Ober- und Grundſtimme erſcheinen, die nicht ſelten einander nachahmend einherſchreiten.

Der Melodie des Liedes: Vergiß mein nicht mein allerliebſter Herr ꝛc.*), der einzigen die mit des Meiſters Namen bezeichnet iſt, haben wir bereits zuvor gedacht.**) Der Name „Aria“ den ihre Überſchrift trägt, bezeichnet treffend ihre von allem volksmäßig Liedhaftem entfernte Form. Durch dieſe, und wegen der vielen in ihr vorkommenden weiten, auch ſchwer zu treffenden melodiſchen Sprünge, erſcheint ſie zum Gebrauche im Gemeinegeſange nicht geeignet. Dagegen folgt ſie treu der ſiebenzeiligen Strophe ihres Liedes. Wiederkehrende Stollen in einem dem Abgeſange gegenüberſtehenden Aufgeſange finden wir in dieſem nicht; doch laſſen Weiſe und Strophe drei Abſätze erkennen, deren größeſter, von 3 Zeilen oder Rhythmen zu 3 Takten, in der Mitte ſteht, und durch deren zwei von je zwei Zeilen eingefaßt wird; der voranſtehende wie nachfolgende nach Rhythmen von zwei und vier Takten gegliedert, während das Ganze durch dreitheiliges Maaß geregelt wird. Dieſe Stellung ſeiner Glieder giebt deſſen Baue etwas Wohlgefälliges, Eigenthümliches, wodurch die ſonſt ungewöhnliche Strophe bei einer mehr faßlichen, liedhaften Betonung dem allgemeinen Kirchengeſange vielleicht würde zu gewinnen ſeyn.

Die Strophe des Sterbeliedes: „Komm ſüßer Tod ꝛc.“***) iſt eine ſiebenzeilige, aber von allen in die evangeliſche Kirche aufgenommenen abweichende:

Komm ſüßer Tod, komm ſeel'ge Ruh,
Komm, führe mich in Friede,
Weil ich der Welt bin müde!
Ach komm, ich wart' auf dich,
Komm bald und führe mich,
Drück mir die Augen zu,
Komm ſeel'ge Ruh!

Einen Auf- und Abgeſang unterſcheiden wir bei derſelben in ſofern, als die erſten drei und die letzten vier Zeilen zu zwei einander gegenüberſtehenden Abſätzen ſich zuſammen reihen; doch ſind ſchon durch

*) Schemelli 627. Becker 44. Beiſpiel 85.

**) S. S. 272. Ein zweites Lied dieſes Anfanges iſt der Melodie „Wie wohl iſt mir, daß ich nunmehr entbunden“ angeeignet, die ſchon 1698 im Darmſtädter G. B. (Seite 449) vorkommt.

***) Schemelli 868; Becker 59. Beiſpiel 86.

dieſen Bau wiederkehrende Stollen des Aufgeſanges ausgeſchloſſen. Eine gleichartige Auffaſſung, auch zuletzt einige beſtimmt anklingende melodiſche Wendungen, erinnern an den Schlußchor in Bachs Paſſion nach dem Evangeliſten Matthäus, und laſſen hier um ſo weniger einen Zweifel an des Meiſters Urheberſchaft. Durch ſeine Betonung iſt er hier wiederum von der Strophe ſeines Liedes abgewichen, ſie iſt durch ihn eine achtzeilige geworden, indem er ihre erſte Zeile in deren zwei zertheilt hat. So ſtellt ſich nun der Bau der durch dreitheiliges Maaß geregelten Melodie folgendergeſtalt dar: zwei kürzere Zeilen oder Rhythmen, eine jede zu zwei Takten, beginnen; ihnen folgen fünf, zu drei Takten, und eine, wiederum von deren zwei, macht den Schluß. Da der letzte der beiden beginnenden Rhythmen mit dem erſten gleichen Baues iſt, und melodiſch nur als ſteigernde Wiederholung deſſelben erſcheint, ſo bleibt die Ebenmäßigkeit des Ganzen vollkommen gewahrt; in ſeinem arienhaften Gepräge hat es doch eine Faßlichkeit, ein durch meiſt ſchrittweiſen Fortgang Einſchmeichelndes, daß, wenn auch nicht für den Gemeinegeſang, doch den des Chores, gewiß aber für häusliche Andacht es mit Beifall aufgenommen und angewendet ſeyn wird.

Betrachtungen ähnlicher Art könnten wir noch an die Singweiſen der anderen Lieder ungewöhnlichen Strophenbaues in Schemelli's Geſangbuche knüpfen,*) zumal an die unter den anderen hervorragenden: Brich entzwei mein armes Herze; Gott wie groß iſt deine Güte; Beſchränkt ihr Weiſen dieſer Welt; Ich laß dich nicht, du mußt mein Jeſus bleiben; Es iſt nun aus mit meinem Leben; O finſtre Nacht, wann wirſt du doch vergehn ꝛc.**) Wir laſſen uns jedoch an den bisherigen genügen, zu denen uns diejenigen Melodieen Veranlaſſung gaben, die uns die bezeichnendſten Züge boten, an denen wir des Meiſters eigenthümliches Schaffen und Bilden am erkennbarſten hervortreten ſahen. Statt der unvermeidlichen Wiederholungen, die ein entgegengeſetztes Verfahren veranlaſſen würde, betrachten wir vielmehr alle Singweiſen, die in Schemelli's Geſangbuche und in den Choralgeſängen uns als die ſeinigen erſchienen ſind, als ein Ganzes, und ſchließen mit einigen allgemeinen Bemerkungen über dieſelben.

Faſſen wir die 47 Melodieen, für deren Sänger wir Bach aus überzeugenden, inneren wie äußeren Gründen halten durften, von den zweifelhafteren abſehend, nach dem Inhalte ihrer Lieder und deren Beſtimmung zuſammen, ſo finden wir, daß der Paſſions- und der Sterbelieder bei weitem die Mehrzahl ſind; jener 9, dieſer 11; nächſt ihnen der Jeſuslieder, 8. In keiner der übrigen Beziehungen finden wir mehr als 4, die der eigentlichen Feſtlieder erreicht nicht einmal dieſe Zahl. Es waren alſo Lieder trüben Inhalts, oder doch der Sehnſucht, der Hoffnung, Lieder in denen das Bewußtſeyn eines Mangels obwaltete, von denen Bach vorzüglich angeregt wurde, ihnen Melodieen zu ſchaffen. Nur eine dieſer Melodieen zeigt eine kirchliche Tonart, die phrygiſche, alle übrigen bewegen ſich in dem, nur durch die kleine oder große Terz, bei ſonſt übereinkommender Folge der Tonverhältniſſe in den einzelnen Klängen, ausgezeichneten Doppelbaue der weichen und harten Tonart unſerer Zeit. Im Allgemeinen iſt jene die vorwaltende, ihr Verhältniß zu dieſer wird annähernd durch die Zahl 3 gegen 2 ausgedrückt. In allen dieſen Weiſen tritt das Streben hervor nach Darlegung einer beſonderen Bewegung des Gemüthes, die in künſtlich und ebenmäßig geordneten Einzelheiten ſich abſpiegle, deren jede wiederum durch ſeine,

*) S. S. 278.

**) Schemelli 303, 360, 689, 734, 847, 891.

zierliche Ausgeſtaltung hervorleuchte; dieſes Streben hat die Wahl der zu betonenden Lieder deren Inhalte nach geleitet, und ſein Gelingen erſcheint durch die Wahl der Mittel, ſie durch Geſang zu verklären, geſichert. Wollten wir mit einem kurzen Ausdrucke das Weſen dieſes Strebens bezeichnen, ſo wären wir freilich genöthigt, einen aus fremder Sprache ſtammenden zu wählen, und es ein individualiſirend-ſentimentales zu nennen; wollten wir es etwa ein verſelbſtigend empfindſames heißen, ſo würde man uns kaum verſtehen. Damit ſprechen wir allerdings zugleich aus, daß den aus einem ſolchen Streben hervorgegangenen Bildungen das kirchliche Gepräge nicht beiwohnen könne, ſo bereitwillig auch ein geiſtliches, frommes, ihnen zugeſtanden werden muß. Eben hierin unterlag unſer Meiſter der Einwirkung ſeiner Zeit; und nur indem er was dieſe heiſchte, bis zu eigenſter Beſonderheit durchbildete, und es dadurch dem allgemeinen Gepräge der Zeit wiederum entrückte, es, als in ſeine Eigenthümlichkeit vollſtändig aufgegangen, als Bachiſch darſtellte, hat er ſich von ihr wieder frei gemacht, ſich über ſie geſtellt, und iſt deshalb von Wenigen in ihr erkannt worden.

Wir haben unſern Meiſter bisher als Sänger betrachtet, als Erfinder von geiſtlichen Singweiſen; es iſt nun Zeit ihm auch in ſeinem Verhältniſſe zu dem bis auf ihn fortgeerbten Melodieenſchatze der evangeliſchen Kirche, als Setzer näher zu treten. Unſere Betrachtung reiht ſich hier zunächſt an die in dem Vorigen öfter bereits erwähnte Sammlung vierſtimmiger Sätze geiſtlicher Lieder, die unter dem Titel „Johann Sebaſtian Bachs vierſtimmige Choralgeſänge" am früheſten zu Berlin und Leipzig in 2 Theilen, 1765 und 1769 erſchien; dann zu Leipzig in deren vier, 1784, 85, 86, 87; ſpäter in einem erneuerten Abdrucke 1832; endlich aber 1843 in einer überſichtlich geordneten Ausgabe von C. F. Becker, mit Weglaſſung von 5 Tonſätzen der zweiten unter den früheren Ausgaben*), weſentlicher Veränderung zweier Choralſätze derſelben**), und Bereicherung um 16 Tonſätze***). Dieſe, erſt geraume Zeit nach des Meiſters Tode erſchienene Sammlung, als ſolche niemals von ihm zuſammengeſtellt, ſondern aus ſeinen größeren Werken durch Philipp Emanuel, ſeinen zweiten Sohn, und ſpäter durch Kirnberger, ſeinen Schüler, zuſammengetragen, darf deshalb in keiner Art als ein in ſich zuſammenhängendes Ganze, oder gar als ein Choralbuch betrachtet werden, noch läßt ſich deshalb aus ihr allein, unabhängig von dem größeren Ganzen dem jeder einzelne Choralſatz angehört, deſſen Kunſtwerth beurtheilen. Allein abgeſehen hievon hat ſie, namentlich in der neueſten Ausgabe, einen entſchiedenen Werth, wobei man jedoch die 2te mit zu Rathe ziehen muß wegen der Tonarten der einzelnen Sätze, die jene allezeit auf eine und dieſelbe bei Bearbeitung deſſelben Chorals zurückgebracht hat, wodurch in den Wendungen einzelner Stimmen nothwendig Veränderungen haben entſtehen müſſen, die bei Bach um ſo weniger gleichgültig ſind, als er auf Stimmlage und Umfang im Verhältniſſe zu dem Ganzen ſtets beſondere Rückſicht genommen hat. Hier ſind die, in den älteren Ausgaben zerſtreuten Behandlungen einer und derſelben Singweiſe zuſammengeſtellt, und man kann ſich

*) Nr. 204, 284, 291, 319, 353.

**) Nr. 43, 162 der Beckerſchen Ausgabe.

***) Nr. 9 C. 121 A. 150 B. 170 A., 197 b, 202 b aus Schemelli's Geſangbuche, bei welchen Tonſätzen es dahingeſtellt bleiben muß, da der Herausgeber ſich in ſeinem Vorworte darüber nicht ausſpricht, ob die Mittelſtimmen aus andern Bachſchen Werken entlehnt, oder neu hinzugeſetzt ſind; 19 B. C. D., 96 A. B. aus Bachs Choralvorſpielen; 85 G aus Bachs Motette: „Jeſu meine Freude"; 47 B aus deſſen Paſſion nach dem Evangeliſten Johannes; 210 aus Bachs Kunſt der Fuge; 59 D. 104 B. aus mir unbekannt gebliebenen Quellen.

der reichen Mannichfaltigkeit erfreuen, in der dem Meiſter ſo viele Auslegungen derſelben gelungen ſind; man vermag mit einem Blicke ſein Verhältniß zu ſeiner näheren und ferneren Vorzeit zu überſchauen, was freilich leichter noch würde geworden ſeyn, wenn der Herausgeber, ſtatt der in den früheren Ausgaben doch nur willkührlichen Folgeordnung der einzelnen Sätze ſich anzuſchließen, ſie chronologiſch, oder doch nach den Abtheilungen zuſammengeſtellt hätte, in denen ihre Lieder in geiſtlichen Geſangbüchern neben einander geſetzt zu werden pflegen. Allein auch wie dieſe Ausgabe eben vor uns liegt, lehrt ſie uns im Allgemeinen die eigenthümliche Stellung des größeſten in Deutſchland wirkenden Meiſters ſeiner Zeit zu dem wichtigen Gebiete des evangeliſchen Gemeinegeſanges erkennen, wenn wir gleich, um uns im Einzelnen und Beſonderen darüber zu unterrichten, allezeit auf die Quellen zurückgehen müſſen, aus denen das hier Zuſammengeſtellte geſchöpft iſt.

Dieſes umfaßt aber, wie ſchon zuvor bemerkt worden, das Bedeutendſte jenes ganzen Gebietes. Wir finden hier alte Melodieen von Liedern aus den früheſten Zeiten der chriſtlichen Kirche*), von ſpäteren lateiniſchen**), von deutſchen vor der Kirchenverbeſſerung***), von älteren und jüngeren aus dem erſten Jahrhunderte derſelben†); Melodieen, aus dem Volks- und Geſellſchaftsgeſange ſtammend††), aus dem Kirchengeſange der böhmiſchen Brüder†††), calviniſche Pſalmenweiſen†*); zu ihnen treten nun noch die bedeutendſten Melodieen des 17ten Jahrhunderts, von Hammerſchmidt, Schop, Crüger, J. R. Ahle, Löwenſtern, Albert u. A. m. bis hin zu den Hallenſern†**); derjenigen Melodieen nicht zu gedenken, die uns als ſeine eigenen erſchienen ſind, und mit denen wir nur ſo eben beſchäftigt waren. In dem reichen Geiſte des großen Meiſters ſpiegelt ſich daher die Geſtalt verſchiedener Zeiten, wie ſie in Tönen ſich verkörpert, und es iſt anziehend, deren Zurückſtrahlen zu beobachten.

Beginnen wir nun mit der Betrachtung des Theiles ſeiner Aufgaben auf jenem Gebiete, der älterer Zeit angehört, worunter wir denjenigen begreifen, der bis an den Ausgang des ſechzehnten Jahrhunderts reicht, ſo haben wir uns zu erinnern, daß wir das auszeichnende Gepräge der dieſem Zeitraume angehörenden Singweiſen theils in den Kirchentonarten fanden — den ihre Grundlage bildenden Klangreihen und deren wechſelnden Verhältniſſen — theils in einem eigenthümlichen rhythmiſchen, aus dem Volksgeſange ſtammenden Baue. Wir haben alſo zunächſt uns die Frage vorzulegen, in wiefern von beiden eine lebendige Fortwirkung bei Sebaſtian Bach noch anzutreffen ſei?

Es iſt ſchwer zu entſcheiden, wie weit die Lehre von den Kirchentonarten, inſofern daraus

---

*) Nr. 28, 55, 115, 144, 195 der Beckerſchen Ausgabe.

**) Nr. 12, 18, 74, 106, 119, 120, 160 ꝛc.

***) Nr. 36, 53, 66, 67, 92, 99, 152, 156, 168 ꝛc.

†) Nr. 3, 5, 6, 10, 13 bis 17, 20, 31, 33, 45 bis 47, 49, 54, 56, 57, 68, 69, 82, 83, 86, 87, 91, 107, 126 ꝛc.

††) Nr. 2, 4, 19, 21, 41, 50, 63, 77 ꝛc.

†††) Nr. 154, 165, 189 ꝛc.

†*) Nr. 29, 65, 127, 170, 180 ꝛc.

†**) Hammerſchmidt 8, 113; Schop 9, 26, 84, 116, 171 ꝛc.; Crüger 22, 32, 35, 58, 78, 85, 134, 166, 176 ꝛc.; J. R. Ahle 96, 169 ꝛc.; Löwenſtern 108, 128, 130, 163, 173, 196, 198 ꝛc.; Albert 34, 197 b; Hallenſer 202 a ꝛc. Alle dieſe Anführungen ſind nur beiſpielsweiſe Belege, ſie beabſichtigen keine vollſtändige Angabe.

eine eigenthümliche harmoniſche Behandlung älterer Choräle zu ſchöpfen iſt, ihm als ſolche — als Vorſchrift und Regel — geläufig geweſen ſei. War ſie ſchon in früherer Zeit wenig faßlich vorgetragen worden, und zuletzt kaum mehr geweſen als eine Reihe beſchränkender Gebote, ſo erfreute ſie ſich bei einem großen Theile ſeiner Zeitgenoſſen, eben wie die ganze Gattung des Chorales, keiner großen Gunſt. Hatte doch um den Anfang des Jahrhunderts Mattheſon in ſeinem „forſchenden und beſchützten Orcheſter" jene „ſogenannten griechiſchen modi" den Tonarten ſeiner Zeit gegenüber nur geringſchätzig abgefertigt, ja, ihnen zuletzt mit der Solmiſation eine „ehrliche Leichenbeſtattung" gehalten; in ſeinem muſikaliſchen Patrioten aber dem Choralgeſange im Vergleiche zu der Figuralmuſik eine nur niedrige Stelle angewieſen, ihn einen „kalten und faulen" genannt, jener aber den Namen eines „weislichen Geſanges" beigelegt, wie der Pſalmiſt ihn rühme und vorſchreibe. Was alſo auf Bach von jener Lehre übergegangen ſeyn mag, dürfte höchſtens in einer hergebrachten, trockenen Anweiſung beſtanden haben, wie ja die Anhänger des Alten in jener Zeit eine andere nicht zu geben wußten. Daß aber eine ächte Anſchauung davon, ein lebendiger Zuſammenhang mit der Vorzeit in ihm geweſen, davon geben ſeine Behandlungen vieler Singweiſen früherer Zeit, ja, ſeine eigenthümlichen melodiſchen Umbildungen ſpäterer, wodurch ſie einer den Kirchentönen angemeſſenen mehrſtimmigen Behandlung erſt fähig wurden, ein ſicheres Zeugniß. In dieſem Sinne darf in der That behauptet werden, was Zelter gegen Göthe ausſpricht*), daß von Luther bis auf J. Sebaſtian Bach die ächte Tradition der Kirchentöne ſich fortgepflanzt habe; eine, wenn auch in Wort und Lehre nie genügend ausgeſprochene, doch in Kunſtſchöpfungen offenbarte, bethätigte Anſchauung derſelben.

In den Choralgeſängen begegnen uns Melodieen und Tonſätze aus allen kirchlichen Tonarten, wenn wir auf den Unterſchied des authentiſchen und plagalen verzichten, der nur die Wendung der Melodie angeht, ohne weſentlichen Einfluß auf ihre Ausweichungen. Nicht immer erſcheinen ſie freilich in dem doppelten Tonumfange, worin die ältere Lehre ſie kennt, ſondern bald in einem höheren, bald einem tieferen, was uns um ſo weniger befremden darf, da man auch vor ihm ſchon darin einer gewiſſen Freiheit ſich bediente, wie denn auch die Tonhöhe, obgleich für die Wirkung des Geſanges nicht gleichgültig, auf die weſentliche Eigenthümlichkeit älterer Tonart als ſolcher ohne Einfluß iſt. Dieſe aber finden wir bei unſerem Meiſter allezeit gewahrt, die das Weſen der Tonart beſtimmenden Verhältniſſe ſtets mit entſchiedenem Nachdrucke geltend gemacht. So herrſcht in den Behandlungen der phrygiſchen Melodieen: Erbarm' dich mein o Herre Gott ꝛc. und Chriſtum wir ſollen loben ſchon ꝛc., die kleine Secunde unbedingt vor, und eben da, wo die Führung der Stimmen, ſo wie eine ſonſt nicht voll hinzuſtellende Modulation eine zufällige Erhöhung derſelben einmal fordert, hören wir ſie zumeiſt unmittelbar zuvor in mannichfach veränderten Beziehungen kräftig und bezeichnend angewendet, damit ſie als weſentlich, ihre Erhöhung aber nur als eine zufällige ſich darſtelle. So führt ſie im Abgeſange der Melodie: „Erbarm dich mein ꝛc." zwar als fis die Modulation nach g, der kleinen Oberterz des phrygiſchen Grundtones; unmittelbar vorher aber tritt ſie im Alte in dreifacher Beziehung, und in ihrer urſprünglichen Geſtalt mit ſo großer Entſchiedenheit und Bedeutung auf, daß wir nicht zweifeln können, die Ausweichung ſei nicht als eine von E moll nach G dur gewendete aufgefaßt, ſondern als eine aus der phrygiſchen in die mixolydiſche Tonart ſchrei-

*) Briefwechſel III., Nr. 422, Seite 424.

tende. So erſcheint denn auch bei der, im 5ten Takte vom Ende zurückgerechnet, nach C dur (dem Joniſchen) gehenden Modulation das vom Baſſe unmittelbar hinter dem F eingeführte Fis, das durch den Fortſchritt der übrigen Stimmen den verminderten Septimenaccord bildet, nur als eine vorübergehende, chromatiſche Auszierung, durch welche die Eigenthümlichkeit der überall ſonſt ſo kräftig eingeprägten Tonart nicht gefährdet wird. In dem Chorale: „Chriſtum wir ſollen loben ſchon" kömmt die große Secunde — hier gis, weil fis als Grundton gewählt worden — nur als durchgehender Ton vor bei dem zu Ende durch drei Takte aufgehaltenen Schlußfalle; ſie dient nur dazu, um in ſchnellem melodiſchem Fortſchritte gegen die große Terz des Schluſſes das nicht diatoniſche Verhältniß der übermäßigen Secunde zu vermeiden, denn ſonſt tritt die kleine durchhin bezeichnend hervor. Eben ſo verhält es ſich mit den mixolydiſchen Singweiſen. Beſonders deutlich zeigt ſich das Vorherrſchen des f als großer Unterſecunde in der Melodie: Komm Gott Schöpfer heiliger Geiſt ꝛc.*), wo fis nur einmal vorkommt, und um ſo mehr als eine nur zufällige Auszierung, um wie leichter es hätte ganz vermieden werden können. Daraus nun, daß der Meiſter hier mit ſo großer Freiheit ſich bewegt, dürfen wir mit Zuverſicht ſchließen, es ſei eine lebendige Anſchauung der Eigenthümlichkeit jeden Kirchentones ihm gewährt geweſen, weil er verſtanden hat, ſie kräftig in ſeinen Schöpfungen auszuprägen, ohne an die Regel ſich ängſtlich zu binden, und dieſe in dem beſchränkten Sinne eines hemmenden Verbotes, einer bloßen Verneinung aufzufaſſen. Namentlich bei der mixolydiſchen Tonart bewährt ſich dieſe Vorausſetzung durch die beſondere Behandlung dreier Melodieen, welche dieſem Kirchentone urſprünglich nicht angehören. Die eine iſt die Weiſe des Liedes der böhmiſchen Brüder: „Die Nacht iſt kommen, drin wir ruhen ſollen"**), urſprünglich einer alten Betonung des ſapphiſchen Versmaaßes angehörig. Ihr von Bach unverändert beibehaltener melodiſcher Fortgang deutet nirgend auf das Mixolydiſche, wenn gleich der Schlußfall der zweiten Zeile durch die Modulation in die weiche Tonart der großen Oberſecunde des Grundtons von der gewöhnlichen Behandlung unſerer harten Tonarten abweicht und dem Ganzen eine eigenthümliche Färbung giebt. J. H. Schein***) hat in ſeinem Cantional (1627) dieſe Melodie vierſtimmig behandelt, ohne daß ſie irgend eine Spur mixolydiſchen Gepräges durch ihn gewonnen hätte; was ſie dort auszeichnet, iſt der rhythmiſche Wechſel der Zwei und Drei, Zeile um Zeile, der bei Bach nicht mehr gefunden wird. Dagegen hat dieſer bei den Schlußfällen der dritten und fünften Zeile durch Anwendung des f, hier als kleiner Terz des weichen Dreiklangs auf d, dort als Grundton und Octave des harten auf f, eine ſo kräftige Andeutung des Mixolydiſchen gewährt, daß dieſer Choral dadurch eine unerwartete Weihe empfangen hat, und doch eine aus ſeinem melodiſchen Fortſchritte lebendig erblühte. Die zweite dieſer Weiſen iſt die des Auferſtehungsliedes der böhmiſchen Brüder: Chriſtus iſt erſtanden, hat überwunden†), gegründet auf das lateiniſche: Surgit in hac die Christus Dominus. Vopelius hat dieſelbe in ſeinem Geſangbuche (1682) vierſtimmig behandelt, nach einer im Ganzen der urſprünglichen in den Kirchengeſängen der Brüder übereinſtimmenden Aufzeichnung, nur mit Verſetzung aus ihrem urſprünglichen

*) Nr. 187.

**) Nr. 231. S. Beiſpiel 87.

***) Vergl. Th. I. S. 292. Th. II. S. 241, Anmerkung **, desgl. Beiſpiel 108ᵃ.

†) Ch. G. 209; Br. G. B. von 1566, Blatt 85. Nr. 88ᵃ die Behandlung des Vopelius; Nr. 88ᵇ Bachs.

Tonumfange. Die Beſtimmung ihrer Tonart hat einige Schwierigkeit, am meiſten nähert ſich ihr Gepräge dem der fünften und ſiebenten unter den kirchlichen Intonationen, deren Bezeichnendes eben auch in dem Gemiſchten beruht. Bach hat nun dieſe Melodie theils durch melodiſche Umbildung, theils durch harmoniſche Behandlung zu einer mixolydiſchen umgeſchaffen, die ſich in der Oktave zwiſchen C — c mit vorherrſchender kleiner Oberſeptime oder großer Unterſecunde (b) bewegt. Schon der Schlußfall der erſten Zeile deutet auf f zurück, als fünfte Stufe abwärts von dem Grundtone; die zweite Zeile ſchließt in der fünften Stufe aufwärts mit kleiner Terz, eben ſo die dritte, die vierte im Grundtone, die fünfte mixolydiſch in der vierten Stufe aufwärts u. ſ. w., und vor dem letzten Schlußfalle tritt die große Unterſecunde, melodiſch wie harmoniſch, nachdrücklich hervor. Alle dieſe, durch die begleitenden Stimmen entſchieden ausgeprägten Wendungen ſind unzweideutige Kennzeichen der mixolydiſchen Tonart, wie ſie in voller Entfaltung durch Mehrſtimmigkeit bei den beſten Meiſtern des ſechzehnten Jahrhunderts ſich kund giebt.

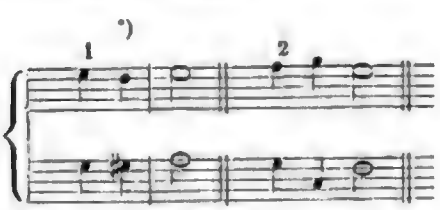
Die dritte Melodie endlich, von der wir reden, gehört einer ſpäteren Zeit an, wenn ſie gleich immer noch Vorzeit unſeres Meiſters iſt. Es iſt Johann Georg Ebelings Weiſe zu dem Paul Gerhardſchen Liede: Warum ſollt' ich mich denn grämen ꝛc.*), die in einer zweifachen Bearbeitung in den Choralgeſängen erſcheint (139, 356; Becker 102, A. B.), deren jede am Schluſſe der erſten Zeile die Umbildung zeigt, von der wir zu reden gedenken. Die Strophe dieſes Liedes — von acht oder ſechs Zeilen, jenachdem die zweite und dritte, die ſechste und ſiebente Zeile als ſelbſtändige zu nur drei Sylben betrachtet, oder zu einer in der Mitte reimenden zuſammengezogen werden — kommt im Auf- und Abgeſange vollkommen überein, daher denn das Lied auch wohl nach vier- oder dreizeiligen Strophen abgetheilt wird. Ebeling hat dieſe Strophe zweimal betont, eben ſo oft als ſie in Paul Gerhards Liedern vorkommt, nämlich zu dem eben genannten, und dem Weihnachtsliede: „Fröhlich ſoll mein Herze ſpringen", jedesmal aber ſie als eine achtzeilige gefaßt. Bei Bach erſcheint ſie freilich auch jedes der beiden Male ſo, wo er ſie harmoniſch behandelte, nur mit dem Unterſchiede, daß das erſtemal, wo ſie in den Choralgeſängen uns begegnet (139), Auf- und Abgeſang gleiche Melodie zeigen und nur abweichende Harmoniſation, das zweitemal dagegen der Meiſter, wiewohl die Ausweichung der erſten Zeile, hier wie dort, umbildend, doch ſodann der urſprünglichen Weiſe Ebelings mehr nachgeht. Dieſe weicht nämlich am Schluſſe ihrer erſten Zeile in die Oberquinte aus, eben wie in ihrer fünften, nur durch eine verſchiedene melodiſche Wendung, dort nach der Höhe aufſtrebend, hier nach der Tiefe ſich hinabſenkend. Bei ſeiner erſten Behandlung hat nun Bach — Auf- und Abgeſang wie ſchon geſagt, gleich betonend — hier und dort die aufſtrebende Wendung beibehalten, ſie jedoch in die Oberquarte (C), nicht die Oberquinte (D) geleitet, und dadurch der Melodie die Färbung einer mixolydiſchen gegeben. Ein Gleiches thut er bei der zweiten Behandlung in der erſten Zeile, in der fünften dagegen wendet er die Modulation nach der Oberquinte, nur das melodiſche Aufſtreben dem Herabſenken vorziehend, und bildet dann den übrigen Theil der Singweiſe wieder wie im Aufgeſange, hierin von der urſprünglichen Melodie abweichend, der Ebeling in der Schlußzeile eine andere Wendung giebt. In beiden Behandlungen jedoch kehrt zu den gleichen melodiſchen Wendungen niemals dieſelbe Harmonie wieder. Die erſte begleitet die

*) S. Th. II. Beiſpiel 98; desgl. 89, a. b. in gegenwärtigem 3ten Theile.

Ausweichung der Anfangszeile nach C, der Oberquarte, im Abgeſange mit der kleinen Unterterz, die zweite läßt dort der Modulation in die Oberquinte, die als eine in die weiche Tonart leitende, alſo als eine doriſche erſcheint, in der ſechsten Zeile einen Schlußfall nach f (ſtatt a) folgen*), auch in dieſem Hervorheben der kleinen Septime (f) der Grundtonart (G) durch die Harmonie wiederum das Mixolydiſche ausprägend. Woher dieſe zweite Bearbeitung ſtamme, iſt mir nicht gelungen zu erforſchen; die erſte gehört dem 3ten Theile von Bachs Weihnachtsoratorium an, der dem dritten Tage des Feſtes geweiht iſt. Nachdem hier der Evangeliſt berichtet hat, wie die Hirten, denen die Engel die fröhliche Kunde von der Geburt des Erlöſers gebracht, hingegangen ſeien und alles ſo gefunden hätten, wie ihnen verkündet worden, wie ſie die Botſchaft dann weiter verbreitet, wie ſich alle gewundert ob ihrer Rede, ſchließt er: „Maria aber behielt alle dieſe Worte und bewegte ſie in ihrem Herzen.“ Eine dieſem evangeliſchen Berichte folgende Arie reiht daran die Aufforderung, dieſes heilige Wunder feſt in das Herz zu ſchließen, es eine Stärkung des ſchwachen Glaubens ſeyn zu laſſen, und nun folgt in der eben beſchriebenen Umbildung der Weiſe des Liedes: „Warum ſollt' ich mich denn grämen“ die Schlußſtrophe des Weihnachtsliedes: „Fröhlich ſoll mein Herze ſpringen“:

Ich will dich mit Fleiß bewahren:
Ich will dir leben hier,
Dir will ich abfahren;
Mit dir will ich endlich ſchweben
Voller Freud' ohne Zeit
Dort im andern Leben.

Vernehmen wir nun Bachs harmoniſche Behandlung mit dieſen Worten, ſo erkennen wir erſt recht die Bedeutſamkeit der von ihm in die Singweiſe hineingebildeten Modulation. Sie ſtrebt mäßiger empor als die des urſprünglichen Sängers, beſcheidener alſo, demüthiger; allein dieſes Aufwärtsdringen wird durch einen in Halbtönen chromatiſch abwärts bewegten Fortſchritt der zweiten und der Grundſtimme begleitet, das ihm das Gepräge eines Emporringens verleiht, und, wenn auch durch andere Mittel, doch in gleichem Sinne, das innige ſehnſüchtige Schließen in das Herz lebendig ausdrückt, wie es in den Schlußzeilen von Eccards herrlichem Liede: „Mein' ſchönſte Zier und Kleinod biſt“ durch die Töne dieſes Meiſters Geſtalt gewonnen hat. Man table jenen chromatiſchen Gang in Bachs Choral, eben weil er ein ſolcher iſt, nicht als einen unkirchlichen; mag er es ſeyn, aber er iſt innig, eigenthümlich, aus des Meiſters tiefſter Seele heraus empfunden; ſeiner Unkirchlichkeit ungeachtet hilft er auf ſchöpferiſche Weiſe einen eigenthümlichen Zug einer kirchlichen Tonart in das Leben rufen, und wir möchten ihn, als einen Bachſchen im edelſten Sinne, gewiß nimmer entbehren!**)



**) Die Ausweichung nach der Oberquarte am Schluſſe der erſten Zeile dieſer Melodie findet ſich ſchon 1713, im 2ten Theile von Daniel Vetters muſikaliſcher Kirch- und Hausergötzlichkeit. Käme ſie nur einmal bei Bach an der angegebenen Stelle vor, ſo erſchiene ſie ſpäter bei ihm als dort. Sie begegnet uns aber noch ein zweites Mal, in einem Tonſatze der älter als 1713 ſeyn kann. Allein hätte ſie Bach ſelbſt nicht erfunden, die Art wie er ſie harmoniſch ausgeſtaltete würde ihn mindeſtens dem Erfinder gleichſtellen.

Wenn wir an dieſen Beiſpielen ſehen, wie vertraut unſer Meiſter, kraft innerer Anſchauung, mit dem weſentlichen Inhalte der Kirchentöne war, wie lebhaft derſelbe ihn beſchäftigt habe, ſo dürfen wir dann auch nicht mit ihm rechten, wenn er wirklich mixolydiſche Weiſen nicht in dieſem Sinne, ſondern mit Freiheit und anſcheinender Willkühr behandelte, zumal wir nicht immer wiſſen, welchem größeren Zuſammenhange die einzelnen vor uns liegenden Sätze angehören. So erſcheint uns die Weiſe des Liedes „O wir armen Sünder“*) (Ch. G. 202. Becker 156.) in ſeiner durch reiche Bäſſe und eigenthümliche Führung der Mittelſtimmen ſonſt ausgezeichneten Behandlung doch aller mixolydiſchen Beziehungen entkleidet, zumal der weſentlichſten, der Zurückweiſung auf die vierte Stufe aufwärts oder die fünfte abwärts von dem Grundtone, alſo auf G, da der Choral hier in D geſetzt iſt. Ja, dieſe Beziehung iſt da, wo ſie von der Melodie gegeben war, ſogar wieder verlöſcht; wie denn am Schluſſe der fünften Zeile die nach G gewendete Ausweichung durch einen Trugſchluß nach E, das jenen Ton als kleine Unterterz begleitet, verdunkelt wird, die Anwendung von Cis aber im 5ten Takte vor dem Schluſſe, die vorletzte Ausweichung nach A, der fünften Stufe aufwärts von dem Grundtone, in die gewöhnliche unſerer harten Tonarten, die wiederum harte dieſes Tonverhältniſſes umwandelt. Ähnlich verhält es ſich mit den 3 Behandlungen des mixolydiſchen Chorals: Gelobet ſeyſt du, Jeſu Chriſt in den Choralgeſängen (53, 160, 287. Becker 53, A. B. C). Freilich waltet, namentlich in der erſten und letzten derſelben, dasjenige noch vor, was auch ohne völlige Umſchaffung nicht zu vertilgen war, die erſte Ausweichung nach der Oberquarte des Grundtons, der auf die Unterquinte zurückweiſende halbe Schluß; ja, die letzte in A, um einen Ton höher, geſetzte Behandlung weiſt ſchon im Anbeginne deutlicher noch hin als die erſte auf jene, das Mixolydiſche vor allem bezeichnende Modulation. Die zweite dagegen, nachdem eine ähnliche Hinweiſung ſchon in den erſten Takten auf das Entſchiedenſte hervorgetreten iſt, täuſcht unerwartet durch eine Wendung nach A moll, der großen Oberſecunde des Grundtones, und leiht dadurch der Melodie ein von ihrem urſprünglichen Gepräge ganz abweichendes, ihrem heiteren, mäßigen Aufſchwunge, in welchem der Ausdruck tiefen Friedens vorwaltet, eine faſt ſchmerzliche Färbung gebend, die in dem verminderten Septimenaccorde, der die Ausweichung vermittelt, vornehmlich hervortritt. Hier aber erſcheint der Meiſter durch ſeine Aufgabe gerechtfertigt; es iſt die letzte Strophe des Liedes, die zu ſeinen Tönen erklingt:

Das hat er alles uns gethan,
Sein' groß' Lieb zu zeigen an ꝛc.,

und ſo hat er ohne Zweifel ſagen wollen: er hat es gethan uns, den Sündern, unwerth einer ſo großen aufopfernden Liebe, was er ohne den Ausdruck ſchmerzlicher Innigkeit kaum zu ſagen vermochte. Läge daher allezeit jeder einzelne Satz uns vor mit dem Ganzen, dem er angehört, ſo würden wir gewiß immer den edlen Meiſter gerechtfertigt finden.

Nicht ganz fern liegen freilich ſeiner eigenthümlichen Weiſe, womit er Aufgaben jeder Art ſo viel als möglich zu erſchöpfen ſuchte, Verſuche, zu ergründen, wie weit jeder älteren Kirchenmelodie durch die Tonart ihr Charakter unauslöſchlich aufgeprägt ſei, wie weit er durch harmoniſche Behandlung verwiſcht werden könne, wie weit eine ſolche auch einer Melodie ihn aufzuprägen im Stande ſei,

*) S. Beiſpiel 90; verglichen mit Beiſpiel 91 des erſten Theils, dem Tonſatze Michael Prätorius' über eben dieſe Melodie.

die ihn urſprünglich gar nicht trage. Allein auch dieſes vorausgeſetzt, ſo war, was er auf ſolchem Wege fand, was als Gefundenes uns deutlich vor Augen liegt, niemals ein blos Ergrübeltes, ſondern zugleich ein aus wahrhaftem Schaffen lebendig Hervorgegangenes, ſeiner jedesmaligen beſondern künſtleriſchen Aufgabe vollkommen Angemeſſenes.

Von ſeinen Behandlungen ioniſcher und äoliſcher Choräle iſt im Allgemeinen weniger zu bemerken; doch geben zwei einzelne ſeiner Sätze in dieſen Tonarten uns noch zu beſonderen Betrachtungen Anlaß.

Der erſte derſelben hat die Melodie des Liedes: „Das alte Jahr vergangen iſt“*) zur Aufgabe. Sie erſcheint zweimal in den Choralgeſängen (162, 313, Becker 122, A. B.), in den Ausweichungen beide Male übereinſtimmend behandelt, die zweite, vom Schluſſe zurückgerechnet, ausgenommen; hier begleitet die frühere Behandlung den Schlußton (f) mit ſeiner kleinen Unterterz, während die ſpätere ihm die tiefere Oktave in der Grundſtimme unterlegt. Man pflegt dieſe Melodie gewöhnlich dem Johann Steurlein zuzuſchreiben, wohl auf dem Grund des Gothaiſchen Cantionals, der früheſten Quelle in der ich ſie aufzufinden vermochte, in deſſen erſtem Theile (1646, Nr. XIX. Seite 64) ſie mit ſeinem Namen bezeichnet ſteht; womit jedoch nur gemeint ſeyn wird, daß er das Lied gedichtet habe, denn in ſeinen 1588 erſchienenen 27 Geſängen erſcheint zwar dieſes, nicht aber mit unſerer Melodie. Wie dem auch ſei, dieſe iſt immer eine um Vieles ältere, als unſer Meiſter, und ſo eigenthümlich ſie auch der Harmonie in ſeinem Tonſatze untrennbar verſchmilzt, darf ſie doch auf keine Weiſe ihm als Erfinder beigemeſſen werden. Sie giebt uns vielmehr ein recht lebendiges Beiſpiel davon, wie ſchwer es ſei, in zweifelhaften Fällen ihn als ſolchen ſicher zu erkennen, da das Ganze ſeiner Tonſätze meiſt ſo organiſch in einander geſchloſſen iſt, daß, bei aller eigenſten Ausbildung des Einzelnen, Melodie und Harmonie als beſondere Beſtandtheile kaum von einander zu ſondern ſind. Hier wäre namentlich die Tonart der von den übrigen Stimmen getrennt betrachteten Singweiſe ſchwer zu bezeichnen. Die Ausweichung der erſten beiden Zeilen, eben wie der vierten, könnte man nach der harten Tonart von F eben ſo wohl, als nach der weichen von D gewendet betrachten; ganz unzweideutig allein iſt die der dritten Zeile nach A, dem Tone, mit welchem die Melodie beginnt. Da nun dieſe überdem auch mit gis, dem Unterhalbtone von A, auf dieſes hindeutend, ſchließt, ſo ſcheint A als ihr Grundton angenommen werden zu müſſen, als ihre Tonart alſo das Äoliſche. Das Eigenthümliche ihrer harmoniſchen Ausgeſtaltung durch Bach beſteht nun darin, daß, ohne eine durch die Melodie gegebene nothwendige Andeutung, dennoch die Beziehung ihres Grundtones (A) auf ſeine Unterquinte (D) durch dreimal (in der ſpäteren Behandlung zweimal) dahin geleitete Ausweichung nachdrücklich hervorgehoben iſt, ſo daß dem Ganzen ein Anklang des Phrygiſchen — bei dem dieſe Beziehung vorwaltet — geliehen wird; entſchiedener faſt noch in der zweiten Behandlung, wo die Grundſtimme das dritte Mal die mit der früheren gleiche Wendung der Melodie als eine in die große Unterterz des Grundtons gehende darſtellt, alſo auch dieſe Beziehung der phrygiſchen Tonart anklingen läßt. Beiden Behandlungen iſt aber die Geſtaltung des letzten Schlußfalles der Melodie gemeinſam. Ältere Meiſter pflegten in ihren Sätzen über Weiſen aus kirchlichen Tonarten deren Grund- und Endtone einen halben Schluß unterzulegen, oder ihn mit ſeiner großen Terz zu begleiten, dadurch

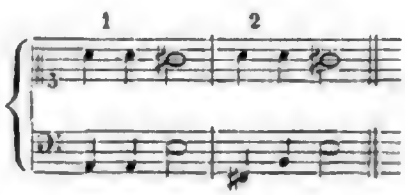
*) S. Beiſpiel 91. a. b.

eine Rückweiſung gewährend auf die Tonart ſeiner Unterquinte; eine, über die Grenzen des Ganzen hinausgehende. Hier folgt eine Rückweiſung, aber in deſſen Grenzen, eine Rückkehr des Grundtones in ſich, und doch ohne Berührung deſſelben. Seltſam wie dieſes klingen möge, wird es doch nähere Betrachtung als richtig bewähren. Dem Baſſe zufolge würden wir, A als Grundton annehmend, ſagen müſſen, der Satz ſchließe in der Dominante; denn die Grundſtimme wendet ſich von H nach E. Die Oberſtimme aber ſchlägt gis an, die große Terz dieſes Schlußtones, zugleich aber den Unterhalbton des angenommenen Grundtones der Melodie; ein Klangverhältniß, das eben in dieſer Beziehung lebhaft auf ihn hindeutet. Herkömmlich würde nun die Schlußwendung der Melodie durch einen halben Schluß dargeſtellt worden ſeyn in der Folge des weichen Dreiklangs von A, des harten von E*). Nicht ſo iſt Bach verfahren, er führt einen vollen Schluß ein; das zweimal vor dem gis erſcheinende a in der Melodie wird ihm einmal zur kleinen Oberterz von dem Fis der Grundſtimme, das zweite Mal zur kleinen Oberſeptime ihres H. So gewährt einerſeits harmoniſch dieſer Schluß das Gefühl gänzlicher Befriedigung, denn er iſt ein voller, nur in eine fremde Tonart leitender. Andererſeits eignet ihm aber wiederum das Gepräge eines halben; denn das melodiſche Verhältniß des Schlußtons zu dem Grundtone weiſt auf dieſen, der zu Ende nicht erſcheint, dennoch lebhaft zurück, ſtellt alſo nicht eine über die Grenzen des Satzes hinausgehende, ſondern in ſie zurückleitende Hindeutung dar. Dieſes Schweben zwiſchen Ober-, Unter-Dominante und Tonica, das endlich mittelbar dieſe letzte feſthält, giebt dem Ganzen ein wunderbar feierliches Gepräge, einen geheimnißvollen Reiz; die Fremdheit die es trägt, ſteht dennoch mit ſeinem ganzen Weſen in ſo einleuchtendem Zuſammenhange, daß wir eine eigenthümlich geordnete Schöpfung darin erkennen, frei von allem äußerlichen Haſchen nach dem Seltſamen und Überraſchenden, das nur Diejenigen unſerem Meiſter vorwerfen können, die ihm nicht zu folgen vermögen. Leider iſt uns hier die urſprüngliche Beziehung dieſes Satzes zu dem Ganzen, welchem er angehört, fremd geblieben.

Der zweite Satz, auf den wir zuvor hingedeutet haben, behandelt die Melodie des Liedes: „Ach Gott und Herr“**). Auch dieſe begegnet uns in den Choralgeſängen in zwiefacher Behandlung (40, 279; Becker 40, A. B.). Die erſte ſtellt dieſelbe dar als eine gewöhnliche Singweiſe harter Tonart, die in die wiederum harte der fünften Stufe aufwärts von ihrem Grundton ausweicht, und dann in denſelben zurückkehrt, vorübergehend nur, in der Mitte ihrer letzten Zeile, die ihm nächſtverwandte weiche Tonart (ſeiner kleinen Unterterz) berührend. Wir gedenken ihrer nur beiläufig, ſie hat für unſern Zweck nichts Bemerkenswerthes. Deſto mehr aber zieht uns die zweite an. Die Melodie wird urſprünglich weicher Tonart geweſen ſeyn; ſo finden wir ſie in Scheins Cantional***)

---

*)



**) S. Beiſpiel 92.

***) S. Th. II. Beiſpiel Nr. 108 b.

(1627), ſo in einer gelegentlichen Behandlung von Stobäus (1638)*), ſo in dem zweiten Theile des Gothaiſchen (1647); Vopelius wird der erſte ſeyn (1682), der ſie als Durmelodie giebt. Ihm ſchließt ſich unſer Meiſter an; melodiſch erſcheint die Singweiſe bei ihm harter Tonart, harmoniſch weiſ't ſie entſchieden zurück auf die weiche Tonart der fünften Stufe abwärts von ihrem Grundtone (ſeiner Unterdominante). Dieſe doppelte Beziehung hat nicht minder wie die in dem eben beſprochenen Chorale vorwaltende etwas geheimnißvoll Anziehendes; die Harmonie drückt die Zerknirſchung des Sünders aus über ſeiner Sünden Menge, in der Melodie tönt die Zuverſicht auf den Erlöſer tröſtend hervor. Schon in der zweiten Zeile leitet ſich ein, was ſich ſpäter vor uns entfaltet. Die Harmonie lenkt nicht — wie es anſcheinend melodiegemäß geſchehen müßte, und in dem zuerſt ſtehenden Satze der Choralgeſänge wirklich geſchieht — zurück in den Grundton (B), ſondern in die weiche Tonart ſeiner kleinen Unterterz (G), die ſich aus dem Gange der Melodie nicht minder natürlich entwickelt. Von hier aus ſchreiten die folgenden beiden Zeilen, die nächſte in die harte Tonart der Dominante; die ſich dieſer anſchließende, andeutend, zurück in die Grundtonart, durch Anwendung der kleinen Septime ihrer Dominante; und eben ſo, erwarten wir nun, werde der früheren Behandlung zufolge auch nun die fünfte des Ganzen, ſeine vorletzte, ihrem gleichen Ausgangspunkte nach ſich zeigen. Aber nun erſcheinen zwei kleine Septimen in unmittelbarer Folge: auf dem Grundtone die eine, in deſſen Unterdominante herableitend, auf dieſer die andere, zu der ihrigen den Weg bahnend; und ſo erklingt zu jenem Ausgangspunkte der Zeile, c, nicht F, die erwartete Dominante des Grundtons (B), ſondern As, deſſen große Unterſecunde, und große Unterterz jenes c; ſo daß, ſtatt des vollen Schluſſes, den der geſammte Gang der Melodie ſo deutlich an- und ausſpricht, deren Ausgang durch die ſonderbarſte, unerwartetſte Führung der übrigen Stimmen völlig das Gepräge eines zurückweiſenden halben erhält, und der in ihm, der That nach, vorhandene volle, der Wirkung nach ſo gänzlich ausgelöſcht wird, daß wir ſein Daſeyn nicht ahnen würden, enthüllte es uns nicht die frühere Behandlung dieſer Singweiſe. Dieſer überraſchende Ausgang bildet ſich dadurch, daß durch die Führung der Stimmen dahin gewirkt wird, das von der Melodie auf der dritten Stufe des Fortſchreitens in der letzten Zeile berührte a, den Unterhalbton ihres Grundklanges, nicht als ſolchen, ſondern als eine chromatiſche Zufälligkeit erſcheinen zu laſſen, um zu dem ſpäter folgenden c, dem vorletzten Tone, das as in der Bindung deſto wirkſamer und anſcheinend tongemäßer einzuführen, und durch ges zu einer Andeutung der weichen Tonart der Unterdominante zu gelangen. Dadurch tritt nun dieſer Choralſatz in bedeutungsvollem Gegenſatze dem zuvor betrachteten der Weiſe: „Das alte Jahr vergangen iſt" gegenüber. Denn wie dort ein melodiſch unzweifelhaft vorhandener halber Schluß harmoniſch zu einem vollen umgeſtaltet war, und dennoch ſeine rückweiſende Kraft ungebrochen bewahrte; ſo hat die Harmonie hier, als wahrer Lebensgeiſt der Melodie, nicht als ein ihr willkührlich aufgelegter, ſeltſamer Schmuck, den vollen Schluß verwandelt in einen zurückdeutenden halben. Beiden Singweiſen iſt eine Färbung geliehen, oder beſſer, ſie ſtrahlt durch des Meiſters ſchöpferiſche Hand lebendig aus ihnen hervor, die ſie nimmer offenbart haben würden, hätte in ihm das Weſen der Kirchentöne nicht als lebendige Anſchauung gewaltet. In dieſem Falle iſt uns auch die Anſchauung des Zuſammenhanges gewährt, in welchem die beſprochene Behandlung urſprünglich erſcheint. Sie gehört einer, ihrer kirchlichen Beſtimmung

*) Mit dem Texte: „Wer weiß Beſchrid der Sterblichkeit mich ſeelig zu entbinden" ꝛc.

nach nicht weiter bezeichneten Cantate an, die mit dem Spruche anhebt: „Ich elender Menſch, wer wird mich erlöſen von dem Leibe dieſes Todes", zu deſſen Geſange in einem Hoboe und einem Clarin, die in der Unterquarte einander kanoniſch nachahmen, die Melodie des Liedes ertönt: „Herr Jeſu Chriſt, ich weiß gar wohl, daß ich einmal ſoll ſterben" ꝛc. Dieſem Eingange folgt, nach einem begleiteten Altrecitative, ſodann der eben betrachtete Choralſatz, zu der vierten Strophe des Liedes: „Ach Gott und Herr" ꝛc.:

Sollſt ja ſo ſeyn, daß Straf' und Pein
Auf Sünde folgen müſſen,
So fahre fort, und ſchone dort
Und laß mich hier wohl büßen!

Die zuvor ausgeſprochenen Worte über die Bedeutung ſeiner Harmonie ſchrieb der Verfaſſer dieſer Blätter lange zuvor nieder, ehe er jene Cantate ſah; er fand ſie durch deren Anſchauung bewährt, und darf ihnen deshalb hier nichts weiter beifügen.

Die doriſchen Choräle Bachs dürfen wir übergehen, ſie bieten für unſern gegenwärtigen Zweck uns keine erheblichen Betrachtungen. Diejenigen, die wir näher beſprachen, gewähren uns aber die vollkommene Überzeugung, daß der große Meiſter bei harmoniſcher Entfaltung geiſtlicher Liedweiſen in wirkſamem Zuſammenhange geſtanden habe mit ſeiner Vorzeit, daß er ſie künſtleriſch durchſchaut, mit Freiheit auf ihren Vorbildern fortgebaut, und dadurch bethätigt habe, daß jenes geheime Geſetz der Harmonie, das die Hervorbringungen ſeiner Vorgänger regle, geſtalte, ihnen ihre Eigenthümlichkeit verleihe, ein weſentlich, wahrhaft ſchöpferiſches, in mannichfachen Erzeugniſſen ſich erneuendes, verjüngendes ſei; mögen diejenigen immerhin es läugnen, die es nie anders, denn als Verneinung, Verbot, hemmende Schranke begriffen haben.

Ein Gleiches können wir freilich nicht ſagen von der rhythmiſchen Ausgeſtaltung, in der ältere Kirchenweiſen in ſeinen Behandlungen erſcheinen. Hier erweckt er nicht, wie dort, den Geiſt ſeiner Vorzeit, zugleich der reichen Mannichfaltigkeit der Mittel ſich bedienend, die ihm ſeine Gegenwart bietet; er empfängt die auf ihn fortgeerbten Melodieen als ein Gegebenes, wie der Geſchmack ſeiner unmittelbaren Vorgänger ſie zugeſtutzt hat, doch mit dem Vorbehalte, ſelber im Geſchmacke ſeiner Zeit und nach Maaßgabe eigener Kunſtzwecke an ihnen zu modeln. Bis zu ſeinen Tagen hin war der vormalige Reichthum rhythmiſcher Verhältniſſe in den alten geiſtlichen Melodieen ganz dem Gedächtniſſe der Mitlebenden entſchwunden, zumal jener rhythmiſche Wechſel, der ein ſo eigenthümliches Leben ihnen verliehen hatte; ihr gleichmäßig träger Fortgang wurde höchſtens unterbrochen durch ſtufenweis hinauf- und hinableitende Dehnungen, die kühnen, großartigen Schritte auszufüllen, in denen ſie zuvor ſich fortbewegt hatten. In dieſem nicht kleidenden Gewande einer ſpäteren Zeit erſcheinen auch bei unſerem Meiſter viele der Singweiſen aus der früheren Zeit der Kirchenverbeſſerung; höchſtens ſtellt er bei einigen das dreitheilige Maaß her, das ſie früher belebt hatte, oder läßt es durchhin vorwaltend an die Stelle des rhythmiſchen Wechſels treten, oder leiht es ihnen endlich als einen neuen Schmuck; ſo, unter andern, bildet er an den Melodieen der Lieder: „O Herre Gott, dein göttlich Wort ꝛc.; Freu dich ſehr o meine Seele (Pſ. 42); Vom Himmel hoch da komm ich her" ꝛc. Er unterliegt ſeiner Zeit auf dieſem Gebiete, ſie ſpiegelt ſich übermächtig ab in ſeinem

reichen ſchöpferiſchen Geiſte; dort, auf jenem der Harmonie, beherrſcht er ſie, frei und geiſtreich bildend in ihrem Sinne, allein allezeit über ihr ſtehend.

Anders finden wir ihn, je näher die von ihm harmoniſch belebten Melodieen ſeiner Zeit ſtehen, jemehr ihre äußere Erſcheinung das Gepräge derſelben trägt. Bei den älteren iſt es meiſt das ihnen geliehene, ihrem Weſen widerſtrebende Gewand einer anders gearteten Zeit, das ſie ihm entfremdet; je urſprünglicher ſie auf ihn übergegangen ſind, deſto befreundeter fühlt er ſich ihnen, oft iſt er es, der ihren Geiſt zuerſt erkannt hat, ja, tiefer ſelbſt als ihre Urheber. Crügers Singweiſen der Lieder: „Jeſus meine Zuverſicht; Jeſu meine Freude; Schmücke dich o liebe Seele;“ Dreſe's: Seelenbräutigam; Daniel Vetters: „Liebſter Gott, wann werd' ich ſterben“ ꝛc. jene bei Erhardi zuerſt erſcheinende Melodie des älteren Liedes: „Ach bleib' bei uns Herr Jeſu Chriſt“ ꝛc.*) und viele andere geben davon unwiderſprechliche Zeugniſſe; vor allen die Weiſe eines zuerſt (1698) in dem Darmſtädter Geſangbuche erſcheinenden Liedes von der Keuſchheit:

Die Wolluſt dieſer Welt
Iſt Zucker unter Gallen ꝛc.

die von ihm gewöhnlicher für die Lieder: „Was frag' ich nach der Welt“ ꝛc. und „O Gott du frommer Gott“ angewendet wird. Er hat ſie in einer von ſeinen Cantaten der zweiten Strophe dieſes letzten Liedes angeeignet:

Gieb daß ich thu' mit Fleiß,
Was mir zu thun gebühret ꝛc.

am lebendigſten aber ſtrahlt der reine, keuſche Geiſt ſeiner Behandlung hervor, wenn man ihr die ſechſte Strophe des ſchönen Morgenliedes des D. Joachim Lange unterlegt:

Mein Jeſu, ſchmücke mich mit Weisheit und mit Liebe,
Mit Keuſchheit, mit Geduld, durch deines Geiſtes Triebe;
Auch mit der Demuth mich vor allem kleide an,
So bin ich wohl geſchmückt und köſtlich angethan**).

Seine Kunſt in geiſtreicher Behandlung der Tenorſtimme, deren höhere Töne er zu Belebung der Harmonie ſinnvoll anzuwenden weiß, bewährt ſich vielleicht nirgend auf ſo glänzende Weiſe als hier; der Hauch der zarteſten Reinheit, der lieblichſten Anmuth webt in dieſer Verflechtung von 4 Stimmen die bei aller eigenthümlichen Ausbildung jeder einzelnen, ja durch dieſelbe, um ſo inniger ſich aneinander ſchmiegen und in wohllautendſtem Vereine ihre Seele offenbaren; während viel häufiger in ſeinen andern Tonſätzen die einzelnen Stimmen in herber Abgeſchloſſenheit neben einander fortgehen, bei eigenſter Ausgeſtaltung ein Verſchmelzen ablehnen und ihren harmoniſchen Geſammtinhalt faſt nur — wenn dieſer Ausdruck erlaubt iſt — zwiſchen den Zeilen kund geben.

---

*) S. die Beiſpiele 93 — 98.

**) S. Beiſpiel 99.

Nun läßt ſich aber hier, wo wir unſeren Meiſter als Setzer geiſtlicher Weiſen in ſeinem Verhältniſſe zu ſeiner ferneren und näheren Vorzeit im Allgemeinen betrachtet haben, die Frage nicht abweiſen: wie er insbeſondere ſich verhalte zu ſeinem großen Vorgänger Johannes Eccard, dem in den erſten Jahren des Jahrhunderts Hingeſchiedenen, in deſſen letzten er, unſer Sebaſtian, das Licht der Welt erblickte. Eine ſolche Vergleichung bietet ſich ungezwungen dar, wenn wir erwägen, daß in den Gegenſtänden ihrer Aufgaben beide einander oft berühren, und daß die ihnen gemeinſamen bei weitem den größeren Theil derjenigen bilden, deren Löſung uns die Sätze des ſpäteren Meiſters in der Sammlung ſeiner Choralgeſänge entgegenbringen. Daß dieſer jüngere an Tonmitteln, an Singweiſen den Gewinn von mehr als einem ganzen Jahrhunderte vor dem älteren voraus habe, verſteht ſich von ſelbſt, in dieſem Theile ſeines Durchbildens und Ausgeſtaltens bleibt jede Nebeneinanderſtellung nothwendig ausgeſchloſſen. Beſchränken wir uns aber auf das beiden Gemeinſame, ſo tritt uns zunächſt die ſo ganz abweichende Art entgegen, in der jeder von ihnen ſeine Aufgabe gefaßt hat. Der ältere Meiſter ſagt in der Vorrede zu ſeinen Choralgeſängen, er habe die alten kirchlichen Weiſen, wie er ſie vorgefunden (und bis auf unbedeutende, örtliche Abweichungen durchaus in voller Reinheit und Urſprünglichkeit) ſeinen Tonſätzen zu Grunde gelegt, und ſie, deutlich hörbar, der Oberſtimme zugetheilt, damit „die chriſtliche Gemeine, in der Kirche, bei ſich ſelbſt ſingend, ſie nach ihrer Andacht imitiren könne.“ Will man nun auch dieſe Äußerung nicht dahin deuten, daß die Gemeine an den Geſang des dieſe Sätze vortragenden Chores mit dem ihrigen ſich habe lehnen ſollen, ſo iſt doch ſo viel gewiß, daß dieſelben ohne Ausnahme in dem Sinne des allgemeinen Kirchengeſanges gefaßt waren. Wie die durch dieſe Tonſätze verklärten Melodieen den Geiſt jedes ihrer Lieder als eines Ganzen abſpiegelten, keineswegs aber nur einzelnen Strophen, oder gar Wendungen derſelben nachgingen, ſo, in ganz gleichem Sinne, ſollten die Tonſätze des älteren Meiſters auch wiederum dieſe Melodieen deuten. Völlig anders ſteht Bach den von ihm geſetzten Kirchenweiſen gegenüber. Sie ſind zum größeſten Theile — vielleicht alle; denn gewiß darf ich es freilich nicht behaupten, habe ich auch die Mehrzahl derſelben in ihrem urſprünglichen Zuſammenhange aufgefunden — mit beſonderer Beziehung auf das Einzelnſte der Liedſtrophen entſtanden, denen ſie ſich anſchließen, wie dieſe wieder in genauem Verhältniſſe ſtehen zu den Arien und Chören, die in den Kirchencantaten, deren Theile ſie bilden, ihnen vorangehen oder nachfolgen.

Am deutlichſten tritt dieſes hervor, wo ein Kirchenlied den Kern, ja, wie nicht ſelten, den ganzen Inhalt einer ſolchen Cantate bildet, wo nun unzweideutig erſcheint, was mit dem Satze urſprünglich gemeint ſei, den wir vereinzelt, außer dieſem ſeine Färbung bedingenden Zuſammenhange, in den Choralgeſängen wiederfinden. Dazu kömmt, daß manche dieſer Sätze, überſchrieben mit der Anfangszeile des Liedes dem ihre Melodie urſprünglich eignet, in den Cantaten denen ſie angehören, zu Strophen von Liedern ganz andern Inhalts, wenn auch gleichen Maaßes, erſcheinen, von Liedern, denen es an eigenen, allgemein gebräuchlichen und beliebten Weiſen keineswegs gebricht. Einer ſolchen Verwechſelung, Übertragung fremder Melodieen, liegt nun jederzeit das Beſtreben zu Grunde nach dem eigenſten Ausdrucke des Einzelnen, nicht einer Geſammtſtimmung. Es finden ſich Ausnahmen allerdings von dieſem Verhältniſſe Bachs zu den Singweiſen die er behandelt, und wir haben deren ſchon gedacht, allein es iſt doch das allgemeiner vorwaltende. Eine Vergleichung des von beiden Meiſtern Geleiſteten bleibt daher von dieſem Geſichtspunkte her nothwendig ausgeſchloſſen;

doch dürfen wir Eccards Tonſätze mit Recht die kirchlicheren nennen, weil ſie mehr dem Standpunkte der Gemeine ſich anſchließen, wogegen die Bachſchen mehr in dem einzelnen, enger umſchränkten Kunſtzwecke, in der Darſtellung eines beſonderen, eigenthümlich gefärbten Gefühles ihre Wurzel haben, jenes Gepräge des Kirchlichen alſo weniger tragen können, ſo geiſtlich und würdig ſie auch gefaßt ſind.

Nun treffen aber beide Meiſter doch darin zuſammen, daß der eine wie der andere die harmoniſche Entfaltung von Singweiſen erſtrebt hat, die ſeiner Vorzeit angehörten; bei dem einen freilich einer ihm näher liegenden, bei dem andern einer entfernteren. Wir könnten ſagen, dieſes Verhältniß werde dadurch ausgeglichen, daß dem früheren Meiſter die durch ſeine Harmonie belebten Melodieen meiſt in voller, reiner Urſprünglichkeit ſich darboten, dem ſpäteren aber ſchon mit Spuren der daran gelegten Hände ſpäterer Zeit; daß alſo die Beziehungen beider zu der Geſtalt in der ihnen dieſe ihre Aufgaben entgegentraten, ſoweit ſie auf näherer oder entfernterer Zeit beruhten, ziemlich die gleichen geweſen. Dem mag allerdings ſo ſeyn, wenn wir dieſe Zeitbeziehung einſeitig feſthalten wollen; der näheren Prüfung jedoch enthüllt ſich hier wiederum der weſentlichſte Unterſchied. Der ältere Meiſter hat vor dem ſpäteren darin den entſchiedenſten Vortheil voraus, daß er es war, in deſſen Harmonieen der Geiſt jener vor ihm geſungenen Melodieen, nach dunklerem und lichterem Aufdämmern in den Sätzen ſeiner Vorgänger, zuerſt hell und bleibend aufleuchtete. Die Friſche der Urſprünglichkeit, der warme Frühlingshauch junger, begeiſterter, ſchöpferiſch-ausgeſtaltender Kraft, das Durchdrungenſeyn von dem Lebensgeiſte ſeiner Vorzeit, als eines in ihm nun völlig erwachten, und deshalb auch ganz ſeines eigenen — das iſt es woran wir in ſeinen lebensvollen Tonſätzen uns erfreuen und erquicken. In ihnen erſcheint uns die Blüthe einer regſam vorwärts dringenden Zeit, deren Herrlichkeit auf dieſem einen beſonderen Kunſtgebiete dem ſpäteren Meiſter bereits dahinten lag, einem Gebiete, das von den tonangebenden unter ſeinen Zeitgenoſſen ſchon mit Ungunſt betrachtet wurde, wenn auch ſein heller Blick deſſen Werth tiefer durchſchaute. Er dichtete — wenn wir uns dieſes Ausdruckes bedienen dürfen — als Setzer in dem Geiſte einer fremden Zeit, der, weil nicht ein zuerſt in ihm völlig erwachter, zwar ein angeeigneter war, doch nicht ſein eigner genannt werden darf; an den deutlichen Spuren der ihm nächſtvorhergegangenen Zeit, als dem Überkommenen, an denen ſeiner eigenen, als dem ſein Schaffen Bedingendem, erkennen wir dieſes Schaffen als ein ſchon abgeleitetes, nicht mehr urſprüngliches. Er ſteht ſeinen Aufgaben gegenüber mit reicheren Kunſtmitteln, dem Gewinne eines faſt vollen Jahrhunderts ſeit dem Heimgange des älteren Meiſters, aber nicht in gleich friſchem Zuſammenhange mit ihnen. Eccard zeitigte eine lebendige, kräftige Blüthe unmittelbar am Stamme; aus dieſer Blüthe hat uns Bach kräftige Wohlgerüche, heilſame Arzneien, aus ihren Früchten köſtlichen Labetrunk bereitet.

Mit dieſen Betrachtungen, durch welche wir unſere Darlegung der Wirkſamkeit Bachs, als Sänger und Setzer auf dem Gebiete des kirchlichen Gemeinegeſanges beſchließen, leiten wir die folgende ein, die ſeine Bedeutung für den Kunſtgeſang in der evangeliſchen Kirche ſich als Aufgabe ſtellen wird. Ja, wir könnten ſagen, daß wir bereits in der Mitte derſelben ſtehen; denn indem wir bemerkten, daß die als Choralbuch vor uns liegenden geiſtlichen Geſänge aus größeren Werken, denen ein genauer Zuſammenhang ſie verbindet, mit willkührlicher Nebeneinanderſtellung zuſammengeleſen ſeien, indem wir dieſen Zuſammenhang nachwieſen, oder auf ihn hindeuteten, war es eben auch die Bedeutung des Meiſters

für den kirchlichen Kunſtgeſang die uns beſchäftigte. Dennoch werden wir durch die Behauptung nicht fehlen, daß aus jenen Choralſätzen ſein Verhältniß zu dem kirchlichen Gemeinegeſange zu erkennen ſei. Wenn er dieſen als Organiſt begleitete, ſo geſchahe es bei den einzelnen Strophen der ihm vorgeſchriebenen Lieder gewiß in ähnlichem Sinne; auch ſtehen jene Sätze in ihrem urſprünglichen Zuſammenhange faſt allezeit künſtlicher behandelten gegenüber, und geben dadurch Beiſpiele desjenigen, was ihm als Einfaches, allgemeiner Faßliches erſchien.

Wir müſſen jedoch wiederholt daran erinnern, daß eine umfaſſende Arbeit über ihn, auch nur dieſes Gebiet betreffend, hier nicht erwartet werden darf, die Hoffnung alſo, eine vollſtändige Nachricht über ſeine kirchlichen Geſangswerke, wie über ſeine Orgelſätze an dieſem Orte zu finden, ſich getäuſcht ſehen würde. Denn angenommen auch, es wäre dem Verfaſſer dieſer Blätter gelungen, neben der Benutzung der vorzüglichſten Sammlungen der Werke unſeres Meiſters, die ihm mit dankenswerther Zuvorkommenheit gewährt wurde, auch die Mittheilung alles Desjenigen noch zu erlangen, was in den Händen der vielen Verehrer Bachs an entfernten Orten zerſtreut ſich befindet, und es wäre ihm das vollſtändige Ausbeuten der dadurch gewonnenen reichen Fundgruben geſichert geweſen; ſo hätte er doch alsdann einem jeden einzelnen Werke mindeſtens durch gedrängte Beſchreibung ſeines Inhaltes, und Beſtimmung der Zeit ſeines Entſtehens genugthun müſſen. Auf dieſem Wege würde aber ſeine Arbeit zu einem Umfange angeſchwollen ſeyn, der zu dem geſammten Werke, von dem ſie jetzt nur einen Theil bilden darf, in keinem Verhältniſſe mehr geſtanden hätte. Hier gilt es nur, zur Anſchauung zu bringen, wie das Schaffen des edlen Meiſters zu dem Gemeine- und Kunſtgeſange der evangeliſchen Kirche, oder, beſtimmter noch, zu ihrem muſikaliſchen Gottesdienſte im Allgemeinen ſich verhalte. Den erſten Theil dieſer Aufgabe hat die vorangehende Darſtellung zu löſen geſucht; ſie hat dazu der Mittel ſich bedient, über die ſie Rechenſchaft gegeben, und von denen vorauszuſetzen iſt, daß neben ihnen keine anderen, erhebliche Aufſchlüſſe gewährenden vorhanden ſind. Für die Löſung des anderen Theiles giebt es ohne Zweifel noch reiche, unbenutzt gebliebene Quellen; allein der nicht unbedeutende eigene Beſitz des Verfaſſers, die trefflichen, mit aller Bereitwilligkeit ihm geöffneten Sammlungen ſeiner Vaterſtadt, befähigten ihn bereits, die eigenthümliche Richtung Bachs auf dieſem Gebiete zu erkennen, und ſie in ihren mannichfachen Verzweigungen zu verfolgen. Wenn er nun bei dieſen Forſchungen von dem Bedeutendſten was die ſpätere Zeit hervorgebracht, bei Bach entweder die Vorbilder, wie in den meiſten Fällen, oder doch die erſten, lebensvollen Keime gefunden hat, ſo darf er ſich getröſten, es ſei das für die Folgezeit wahrhaft Befruchtende der Werke des Meiſters zu ſeiner Anſchauung gelangt, und dieſe dürfe in ſolchem Sinne eine vollſtändige, deshalb aber auch für das gegenwärtige Werk eine genügende heißen, ſelbſt wenn ihm manches Einzelne von Bedeutung unbekannt geblieben ſeyn ſollte.

Das lebendige Verhältniß der kirchlichen Kunſtgeſänge Bachs, in engerem Sinne, zu dem Gemeinegeſange, bewähren zunächſt deſſen acht- und fünfſtimmige Motetten für unbegleitete Singſtimmen, die um den Anfang des laufenden Jahrhunderts (zu Leipzig bei Breitkopf und Härtel) zum erſtenmale, leider nicht durchaus mit ihren urſprünglichen Texten, gedruckt ſind. Es ſind ihrer fünf; denn die der Stelle nach dritte unter ihnen: „Ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn", die den übrigen an Trefflichkeit ſonſt nicht nachſteht, iſt von Johann Chriſtoph Bach, dem älteren Bruder von Sebaſtians Schwäher, nicht von ihm ſelber. Wahrſcheinlich waren ſie zur Übung der Thomasſchüler, und dann zur Aufführung bei den Sonnabendsvespern in St. Thomas geſetzt, hatten alſo eine kirch-

liche Beſtimmung, obgleich nur bei einer von ihnen: „Der Geiſt hilft unſ'rer Schwachheit auf" das Lehnen an eine beſtimmte kirchliche Veranlaſſung, das Pfingſtfeſt, wahrzunehmen iſt. Die Mehrzahl derſelben, deren vier, ihren Texten nach offenbar von dem Meiſter ſelbſt zuſammengeſtellt, ſchließen ſich jenem Gebrauche des ſiebzehnten Jahrhunderts an, der Bibel- und Liedeswort in fromme, erbauliche Beziehung zu bringen liebte; allein mit wie größerer Bedeutſamkeit, wie viel mehr gereifter, reicherer Kunſt geſchieht es hier! In einer unter ihnen erſcheint ein ganzes Kirchenlied, — Johann Franke's und Crügers: „Jeſu meine Freude" — als Grundlage des Ganzen, und zwiſchen ſeine einzelnen Strophen ſind bezügliche Sprüche aus dem Briefe des Apoſtels Paulus an die Römer hineingewoben (Cap. III, V. 1, 2, 9, 10, 11); in einer zweiten über den 149ſten Pſalm: „Singet dem Herrn ein neues Lied" bildet die zweite Strophe des Gramannſchen Liedes über den 103ten Pſalm: „Wie ſich ein Vat'r erbarmet ꝛc." den bedeutſamſten Mittelpunkt in zweichörigem Wechſelgeſange, der je eine Zeile dieſer Strophe und die eines Bittgeſanges gegenüberſtellt; bei den letzten zwei machen Strophen geiſtlicher Lieder den Schlußſtein. Die dem Pfingſtfeſte beſtimmte Motette: „Der Geiſt hilft unſ'rer Schwachheit auf" (nach Römer VIII, 26, 27) wird durch die letzte Strophe von Luthers Pfingſtliede „Komm heiliger Geiſt, Herre Gott" beſchloſſen: „Du heilige Brunſt, ſüßer Troſt, nun hilf uns fröhlich und getroſt ꝛc."; in der auf Jeſaias XLI, 10 beruhenden: „Fürchte dich nicht, ich bin bei dir ꝛc." ertönen zu den Worten des folgenden 43ſten Capitels im erſten Verſe: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöſet, ich habe dich bei deinem Namen gerufen, du biſt mein" die letzten zwei Strophen des P. Gerhardſchen Liedes: „Warum ſollt' ich mich denn grämen ꝛc."

Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden
Ich bin dein, du biſt mein,
Niemand kann uns ſcheiden!
Ich bin dein, weil du dein Leben
Und dein Blut, mir zu gut
In den Tod gegeben;

Du biſt mein, weil ich dich faſſe
Und dich nicht, o mein Licht
Aus dem Herzen laſſe!
Laß mich, laß mich hingelangen
Wo du mich, und ich dich
Lieblich werd' umfangen!

Nur die fünfte dieſer Motetten, in der gedruckten Ausgabe die vierte, ſteht mit einer gebräuchlichen Kirchenweiſe nicht in Verbindung, ſie beruht auf zwei einzelnen Strophen:

Komm Jeſu komm, gieb Kraft mir Müden ꝛc.

und

Drum geb' ich mich in deine Hände
Und ſage: Welt, zur guten Nacht ꝛc.

deren erſte in zwei 4ſtimmigen Wechſelchören daherſchreitet, die zweite als vierſtimmige Chorarie; ſo daß auch dieſe Form der geiſtlichen Liedweiſe einmal vertreten wird.

Es bedarf über alle dieſe Sätze nur kurzer Andeutungen, denn ſie ſind in den Händen aller mit unſerem Meiſter näher Befreundeten. Bei der Motette über das Lied: „Jeſu meine Freude" ließ ſich erwarten, daß deſſen Melodie, weil ſie die Grundlage des Ganzen bildet, mit vorzüglicher Sorgfalt behandelt ſeyn werde, und dieſe Erwartung erfüllt ſich auf das Glänzendſte. Um das Ganze abzurunden iſt nicht allein der Satz der erſten und der letzten Strophe des Liedes völlig gleich, ſondern auch der auf die erſte folgende Spruch:

> Es iſt nun nichts Verdammliches an denen die in Chriſto Jeſu ſind; die nicht nach dem Fleiſche wandeln, ſondern nach dem Geiſt ꝛc.

und der der letzten vorangehende:

> So nun der Geiſt deß, der Jeſum von den Todten auferwecket hat in Euch wohnt, ſo wird auch derſelbige, der Chriſtum von den Todten auferwecket hat, eure ſterblichen Leiber lebendig machen, um deßwillen, daß ſein Geiſt in Euch wohnet ꝛc.

haben gleiche Betonung, nur mit den Abweichungen welche das Wort und ſein Inhalt unmittelbar gebietet, und aus denen der Meiſter eine reiche Quelle von Mannichfaltigkeit herzuleiten gewußt. Welche Fülle derſelben herrſcht aber nicht erſt in den fünf Sätzen über die einzelnen Strophen des Liedes! Der erſte geht ernſt und andächtig, zu vier Stimmen, daher: höher und kühner ſchon erhebt ſich der zweite, fünfſtimmige, der eine eigenthümlich kräftige Fülle dadurch erhält, daß die ruhiger fortſchreitenden höheren beiden Stimmen, ſo wie die lebhafter bewegt einhergehenden zwei tiefſten, einander verhältnißmäßig nahe liegen, deshalb aber das Hohe, Helle, das Tiefe, Dunkle um ſo mehr, und in gleichem Maaße ſich geltend macht, während die in der Mitte waltende, melodiſch ſorgſam ausgeſtaltete Altſtimme dem Ganzen die würdigſte Haltung verleiht. Der fünfſtimmige Satz über die dritte Strophe:

> Trotz dem alten Drachen,
> Trotz des Todes Rachen
> Und der Furcht dazu!

haftet nur an dem Allgemeinſten des melodiſchen Fortſchritts der Grundweiſe; er ſtellt weniger die in der nächſtvorhergegangenen wie damaligen Zeit ſo beliebte Arienform dar, als etwas den Eccardſchen Feſtliedern, nach Maaßgabe der dazwiſchen liegenden mehr als hundert Jahre, Ähnliches; er läßt die Liedform hindurchſcheinen bei einer kunſtreicheren, dem Motettenhaften ſich nähernden Behandlung. Niemals ſind vielleicht ähnliche Worte mit gleich edler Kühnheit und zugleich einer Ruhe und Milde geſungen worden, die nur feſtes Gottvertrauen geben kann. Die ganze Seele des Meiſters ſchließt ſich in ihnen auf; muthiger, ja kecker Trotz tönt hervor aus den oben mitgetheilten drei Anfangszeilen, fromme, heilige Zuverſicht in jenen ſpäteren:

> Ich ſteh hier und ſinge
> In ganz ſichrer Ruh;
> Gottes Macht hält mich in Acht ꝛc.

und erhebend ſchließt ſich an das Ganze die folgende Fuge: „Ihr aber ſeid nicht fleiſchlich ſondern

geiſtlich, ſo anders Gottes Geiſt in Euch wohnet", an deren Schluſſe dann etwas, der vorangehenden Liedſtrophe in der Behandlung Ähnliches wiederkehrt zu den Worten: „wer aber Chriſti Geiſt nicht hat, der iſt nicht ſein." Die fünf Stimmen, eine jede eigenthümlich ausgeſtaltet, vereinen ſich, jene gewichtigen Worte, wiederholt, kräftig auszuſprechen, und geben ſo dem bedeutſamen Bilde Vollendung, das Liedvers und Schriftſpruch vor uns hinſtellen. Der Satz der 4ten Strophe des Liedes:

Weg mit allen Schätzen!
Du biſt mein Ergetzen,
Jeſu meine Luſt ꝛc.

kehrt zu der Melodie Crügers zurück: wir vernehmen ſie in ernſtem ſtätigem Fortſchritte in der Oberſtimme, während die drei tieferen in lebendiger Fortbewegung das Abwenden, Wegweiſen eindringlich ausdrücken, uns abermals eine neue Entfaltung der Grundweiſe entgegenbringend. Die fünfte Strophe endlich:

Gute Nacht o Weſen,
Das die Welt erleſen,
Mir gefällſt du nicht ꝛc.

für 2 Soprane, Alt und Tenor, zeigt uns eine ältere Form des Choralſatzes, aber in erhöhter Bedeutung. Die Melodie liegt im Alte, der, weil die dritte Stimme, und alſo die Stelle des Tenors einnehmend, von alten Tonſetzern auch ſo genannt ſeyn würde. Um ſie flechten die übrigen Stimmen ein ſelbſtändiges melodiereiches Gewebe, das durch gleiche Betonung der Stollen des Aufgeſanges an das Liedmäßige, doch in arienhafter Faſſung, erinnert, der Behandlung zufolge mehr der Motettenart gleichend. Die nach längeren Zwiſchenräumen in dieſes Gewebe lebhaft bewegter Stimmen eintretende Melodie, giebt mit dem Gepräge ſtiller Entſagung das ihr die Worte verleihen, dem geſammten Tonbilde die eigenthümlichſte Färbung. Ein dreiſtimmiger melodiſcher Geſang, und ein einſtimmiger, beide unabhängig von einander, verbinden ſich hier, und doch gewährt jener dieſem nicht allein die Grundlage, ſondern auch harmoniſche Entfaltung; aller Selbſtändigkeit ungeachtet, ſcheint doch eines nur um des andern willen da zu ſeyn. Der Entſagende ſcheidet ruhig und milde, aber feſt und entſchloſſen von den Weltfreuden, um einer höheren Liebe willen, deren Wärme, bei allem Ernſte wir durch das Ganze hindurch empfinden. Es iſt nicht der lebhaft Wegweiſende, dem wir in der vorangehenden Strophe begegneten; nur bei den letzten zwei Zeilen erſcheint ein dieſem ſich Wegwenden, dieſem Fortſcheuchen, ähnlicher, geſteigerter Ausdruck, wo es heißt:

Dir ſei ganz, du Laſterleben
Gute Nacht gegeben

der jedoch bei der letzten wieder die frühere Färbung gewinnt.

So wird uns denn hier eine zuſammenhängende Reihe von Tonſätzen über dieſelbe Melodie geboten, von der nur einer unter ihnen abweicht, um dem Inhalte der Strophe des Liedes völliger genug zu thun. Nicht aber geſchieht es hier, wie bei ähnlichen Reihen aus früherer Zeit, daß nur eine äußere Mannichfaltigkeit der Formen erſtrebt wird, ſondern eine tiefere, bedeutſamere, wird aus

dem Inhalte jeder einzelnen Strophe, dem angemeſſenſten Ausdrucke nachgehend, entfaltet. In dieſer Form unbegleiteten geiſtlichen Geſanges tritt jenes Streben, ſo weit meine Kenntniß reicht, nur einmal hervor bei unſerem Meiſter, eben bei dieſem mit Bibelſprüchen durchwobenen Liede; öfter ſehen wir bei ſeinen begleiteten Sätzen ihn auf ſolche Weiſe allen Strophen eines Liedes nachgehen, und können danach ein ungefähres Bild von ſeiner Art der freieren Begleitung des Gemeinegeſanges mit der Orgel uns hervorrufen, wenn überhaupt in der Heimath ſeines letzten Schaffens und Wirkens ſein Beruf als Cantor ihm dieſe Pflicht auferlegte.

Es ſind vornehmlich zwei unter dieſen ſeinen Cantaten, die ſich dadurch auszeichnen, daß nur die einzelnen Strophen eines Kirchenliedes, ohne weitere Einſchaltungen, in ihnen behandelt ſind, und daß deſſen Melodie ausſchließend die Grundlage jedes ihrer Tonſätze bildet. Die eine, dem Oſterfeſte beſtimmte, bringt uns in acht Sätzen Luthers Lied: „Chriſt lag in Todesbanden" und deſſen Singweiſe; die zweite, Joachim Neanders Loblied: „Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren" und ſeine jetzt allgemein gebräuchliche Melodie, in 5 Behandlungen. Die Form dieſer Tonſätze freilich iſt von derjenigen abweichend, die in den oben beſprochenen hervortritt; denn dieſe waren für unbegleiteten Geſang beſtimmt, die jetzt näher zu beſprechenden bilden Theile oft reich begleiteter Cantaten, denn ohne Anwendung von Inſtrumenten ſcheinen Sonntags- und Feſtmuſiken jener Zeit, den uns vorliegenden vielen Beiſpielen damaliger Meiſter zufolge, niemals geblieben zu ſeyn. Über die erſte dieſer Cantaten hat uns erſt kürzlich Moſevius berichtet in ſeinem Werke: „Johann Sebaſtian Bach in ſeinen Kirchencantaten und Choralgeſängen"*) und ſeinen Bericht durch Beiſpiele erläutert; wir können alſo kürzer über ſie ſeyn.

Sie entbehrt des ſchmückenden Gegenſatzes verſchiedenartiger Streich- und Blasinſtrumente, ihre fünfſtimmige Begleitung beſteht allein aus 2 Geigen, Bratſchen und dem Baſſe, durch welche eine kurze, in ſich abgeſchloſſene Einleitung ausgeführt wird, einfach, andächtig, ſchmucklos. Nach ihr tritt ſofort der Geſang ein. Die Oberſtimme führt die Melodie als feſten Geſang, die drei andern ſchöpfen, einander nachahmend, aus ihr lebhaft bewegte Gänge, die ſie dazu ertönen laſſen; ſelbſtändig greifen nur die beiden Geigen in dieſes Gewebe begleitend ein. Haben wir auf dieſe Weiſe die erſten beiden Zeilen des Aufgeſanges vernommen, ſo erſcheinen die beiden letzten nun in anderer Art behandelt. Ehe nämlich die herrſchende Melodie als feſter Geſang in der Oberſtimme wieder eintritt, geht ein dreiſtimmiger Satz voran, den die tieferen Stimmen ausführen, die Wendungen jeder einzelnen dieſer Zeilen in verkürzter Zeitdauer verflechtend, und ſtatt eines inſtrumentalen Zwiſchenſpieles auf ſolche Art ein geſungenes zuſammenwebend. Erſt nach dem Schluſſe des Aufgeſanges laſſen die Inſtrumente, dazwiſchentretend, ſich vernehmen; dann werden die drei Zeilen des Abgeſanges auf ähnliche Art eingeleitet als die letzten zwei des Aufgeſanges, und mit einem lebhaften, fugirten Satze über das Halleluja, bei dem die Inſtrumente den Singſtimmen ſich im Einklange anſchließen, endet die erſte Strophe. Die zweite: „Den Tod Niemand zwingen kunnt" giebt einen dreiſtimmigen Satz; die Oberſtimme und der Alt ſchmiegen in Nachahmungen, die ſie aus der Singweiſe des Liedes ſchöpfen, ſich aneinander, auf einem lebhaft bewegten, eine Begleitungsfigur ſtätig feſthaltenden Baſſe ruhend. Nun erſcheint in der dritten Strophe: „Jeſus Chriſtus Gottes Sohn an

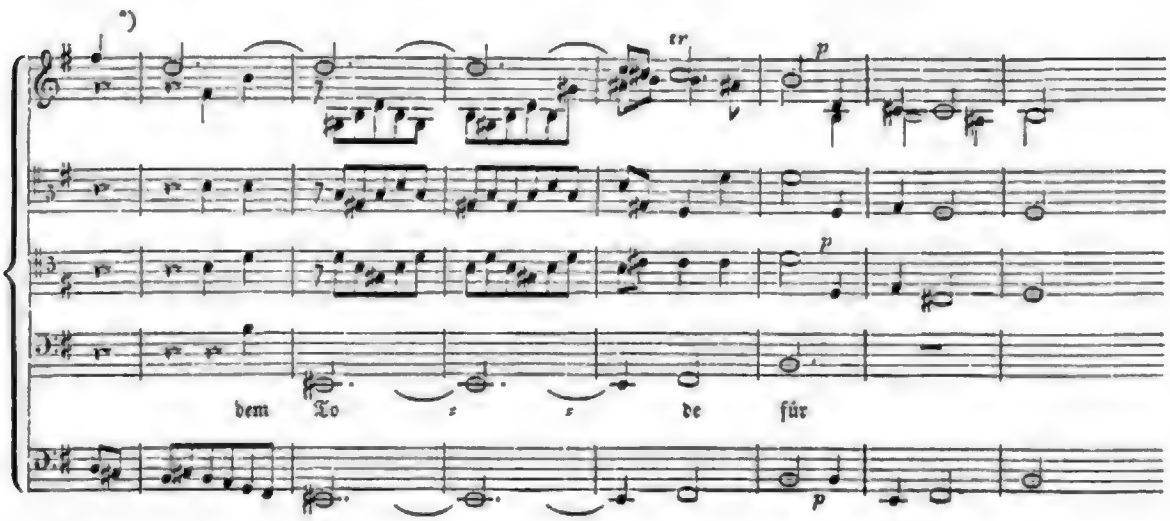
*) S. 9. Beiſpiel Nr. 10—17.

unſer' Statt iſt kommen" die Melodie im Tenor, ungebrochen; dazu ertönt, einſtimmig, eine lebhafte Geigenbegleitung, ein ernſt, doch bewegt fortſchreitender Baß, der an zwei Stellen nur die Figuren der Geigen ergreift, während dieſe vollgriffig dazu ſich vernehmen laſſen. Bei den Worten: „Da bleibet nichts, denn Todsgeſtalt" tritt das Streben nach Wortausdruck, ähnlichen Sätzen ſonſt fremd, uns entgegen; es iſt langſame Bewegung vorgeſchrieben, die erſt nach Beendigung dieſer Zeile der anfänglichen raſcheren wiederum weicht, und die Geigen laſſen ſich in Bindungen zu der hier beſcheiden verzierten Singſtimme hören. Nun bringt uns die vierte Strophe: „Es war ein wunderlicher Krieg, da Tod und Leben rungen" einen fugirten Satz über Motive der Melodie, zu welchem die Altſtimme den feſten Geſang führt, einen Satz, der auch als unbegleitetes Motett ausgeführt werden kann. Ihm folgt in der fünften Strophe „Hier iſt das rechte Oſterlamm" eine Baßarie im $^3/_4$-Takt mit fünfſtimmiger Begleitung, über die frei behandelte, bald in der Singſtimme, bald der erſten Geige erſcheinende Melodie. Auch hier begegnen wir einem wortmalenden Zuge bei Gelegenheit der Zeilen:

Das Blut zeichnet unſre Thür,
Das hält der Glaub' dem Tode für ꝛc.*).

Der Baß hält den um einen halben Ton geſchärften Grundton des Satzes in ſeiner äußerſten Tiefe, dunklen Klanges, feſt, die erſte Geige verweilt auf deſſen verminderter Septime, während die zweite Geige und die beiden Violen den gebrochenen Accord, der nach dieſem Tonverhältniſſe genannt wird, hören laſſen. Die ſechste Strophe: „ſo feiern wir das hohe Feſt" iſt als Duett zwiſchen der Oberſtimme und dem Tenor behandelt, eine freie Ausführung über die einzelnen Wendungen der Melodie, zu der ein bewegter, in punktirten Achteln ſtätig fortſchreitender Baß ertönt. Dieſen Gegenſatz noch zu ſteigern, bewegen ſich dann und wann die Singſtimmen, ihm gegenüber, in rollenden Triolen, theils in Terzen- und Sextengängen ſich vereinigend, theils in Bindungen einander nach-

*)



ahmend. Die nach Bachs Art einfach vierſtimmig behandelte Grundmelodie, der ſiebenten und letzten Strophe geſellt (Wir eſſen und leben wohl im rechten Oſterfladen ꝛc.), ſchließt das Ganze*).

Ähnlich ſind die fünf Strophen des Liedes behandelt: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren", aber ſeinem Inhalte, ſeinem Tone gemäß doch wieder auf ganz eigenthümliche Weiſe. Hier begnügt ſich der Meiſter nicht mit Begleitung der Geigen, er fügt neben ihnen noch zwei Hoboen hinzu, drei Trompeten und Pauken, zu feſtlichem Klange. Dieſe ertönen in einem fröhlichen, nicht abgeſondert daſtehendem Vorſpiele; mit ganz ſelbſtändigen, friſchen Motiven beginnen ſodann die drei tieferen Stimmen ein Wechſelſpiel, dem die Oberſtimme, den feſten Geſang mit der allbekannten Singweiſe des Liedes führend, ſich geſellt. Längere Inſtrumentalzwiſchenſätze erklingen hinter den einzelnen Zeilen; die erſten beiden des Abgeſanges: „Kommet zu Hauf, Pſalter und Harfe wacht auf" vernehmen wir in einfacher (homophoner) Harmonie zu dem Gewebe der Begleitung, erſt die letzte iſt wieder gleich denen des Aufgeſanges behandelt.

Die zweite Strophe: „Lobe den Herren, der alles ſo herrlich regieret" iſt der Altſtimme zugetheilt; über ihr läßt die Geige mit anmuthigem Gegaukel ſich hören — im $^{6}/_{8}$-Takt, während die Melodie im $^{4}/_{4}$ dagegen fortgeht —; durch einen bewegten Baß wird ſie geſtützt. Als Orgeltrio findet ſich dieſer Satz**) in den bei Breitkopf und Härtel gedruckten Choralvorſpielen Bachs. In der Form eines Duetts für Sopran und Baß, mit freier Ausführung von Motiven der Melodie, erſcheint die dritte Strophe „Lobe den Herren, der künſtlich und fein dich bereitet"; die vierte „Lobe den Herren, der deinen Stand ſichtbar geſegnet ꝛc." als Tenorarie mit Begleitung des Baſſes; eine Trompete führt dazu den feſten Geſang. In einfacher vierſtimmiger Harmonie, mit ſelbſtändiger Begleitung dreier Trompeten und Pauken, ſchließt die fünfte Strophe das Ganze: „Lobe den Herren was in mir iſt, lobe den Namen".

In entſchiedenſtem Gegenſatze mit dieſen Cantaten, die in allen ihren Theilen auf die gebräuchlichen Melodieen der Lieder ſich gründen, die ſie als Aufgabe ſich ausſchließend geſtellt haben, finden wir zwei andere, ihrem ganzen Umfange nach ebenfalls nur in geiſtlichen Liedern beſtehende; die eine: „Der Herr iſt mein getreuer Hirt" für den Sonntag Misericordias Domini beſtimmt, die andere: „In allen meinen Thaten" für den 5ten Sonntag nach Trinitatis. In beiden wird die Singweiſe der Lieder, nach denen ſie ſich nennen, nur in den erſten und den Schlußſatz eingeführt; alle dazwiſchenliegenden, welche die mittlern Strophen dieſer Lieder behandeln, ſind ganz freie Erfindungen des Meiſters in den verſchiedenartigſten Satzformen und klingen der Liedweiſe nicht entfernt an. Die erſte dieſer beiden Cantaten wird in dem angegebenen Sinne nicht durch die urſprüngliche Melodie ihres Liedes eingefaßt, ſondern durch die des bekannten: „Allein Gott in der Höh' ſei Ehr"; die zweite durch die aus dem Volksgeſange (Inſpruck ich muß dich laſſen) ſtammende: „O Welt ich muß dich laſſen". Die Behandlung dieſer ſie umfaſſenden Sätze ſtimmt bei der einen wie der andern nur in den allgemeinſten Zügen überein; in Schmuck und Ausgeſtaltung des Einzelnen unterſcheiden ſich beide auf eigenthümliche Weiſe. Bei einer jeden nämlich, wie dieſes faſt bei allen Bachſchen Cantaten der Fall iſt, die mit einem Chorale beginnen und ſchließen, geht dem erſten Satze

*) Choralgeſänge 184; Becker 15 B.

**) Heft 1, S. 12—14.

eine Inſtrumentaleinleitung voran; an ſie ſchließt ſich der Geſang, bei dem die Oberſtimme die Melodie führt, die 3 tieferen ein belebtes Tongewebe dagegen hören laſſen; die letzte Strophe erſcheint dagegen in einfach vierſtimmigem Geſange, dem nur ſelten eine ſelbſtändige Inſtrumentalbegleitung ſich anſchließt. Um nun zunächſt von der erſtgenannten unſerer Cantaten zu reden: „Der Herr iſt mein getreuer Hirt", ſo wird dieſe, außer den gewöhnlichen vier Geigeninſtrumenten, noch von zwei Hörnern und zwei Hautbois d'amour begleitet; alle dieſe wirken zuſammen in dem einleitenden Satze, und wenn nun die Melodie als feſter Geſang in der Oberſtimme erſcheint, ſo geſellt ſich ihr das erſte Horn im Einklange mit ſeinen hellen, weichen Tönen, wie es auch ſonſt oft bei Bach geſchieht. Die Stollen des Aufgeſanges ſind übereinſtimmend behandelt, die Inſtrumentalzwiſchenſpiele von nur geringem Umfange, und die Einleitung kehrt als Nachſpiel wieder. Mit dieſem Satze nehmen wir nun, bis auf den letzten der Cantate, von der Melodie unſeres alten Liedes über den 23ſten Pſalm Abſchied; alles dazwiſchen Liegende bewegt ſich in den neueren, damals modiſchen Formen. Die zweite Strophe erſcheint als Arie für den Alt, unter Begleitung der Grundſtimme und eines Hautbois d'amour; die dritte zunächſt als Arie für den Baß unter lebhafter Begleitung der Grundſtimme; mit dem Eintritte der 3ten Zeile bei den Worten:

In Verfolgung, Leiden, Trübſal
Und dieſer Welt bös' Tücke,

ändert ſich unerwartet die Behandlung; der Grundſtimme treten die Geigen hinzu, mit gezogenen Tönen die volle Harmonie bildend, der Geſang wird recitativiſch, doch mit arienhaft geſchmückten Wendungen; die letzte Zeile endlich

Auf dein Wort ich mich laſſe

bringt uns völlig das Gepräge der begleiteten Arie, in Singſtimme wie Inſtrumenten. Die vierte Strophe iſt als Duett (für Sopran und Tenor) gefaßt und von den vier Geigeninſtrumenten begleitet; zu der fünften Strophe endlich kehrt die Melodie des Liedes zurück.

Ganz abweichend nun im Einzelnen der Ausgeſtaltung zeigt ſich die in den Grundzügen der Behandlung ſonſt übereinſtimmende zweite Cantate über das Lied: In allen meinen Thaten. Die Einleitung iſt ganz in der damaligen Form der Ouvertüre gefaßt; ein mit Grave bezeichneter ernſt-langſamer Satz beginnt, ein lebhafter, fugirter ſchließt ſich an, und aus dieſem, nicht der Melodie des Liedes, ſchöpfen die tieferen Stimmen des Chores die Motive ihrer Nachahmungen, zu denen der Sopran den feſten Geſang führt. In den mannichfachſten Formen gehen uns nun die übrigen Strophen des Liedes vorüber. Als Baßarie, nur von der Grundſtimme begleitet, in weicher Tonart (G) und $^6/_8$-Takt die zweite: „Nichts iſt es ſpät und frühe um alle meine Mühe"; als einfaches Recitativ für den Tenor die dritte: „Es kann mir nichts geſchehen, als was zuvor verſehen"; als Arie eben dieſer Stimme, von einer einzelnen Geige begleitet, mit reichen und krauſen Figuren in beiden, die vierte: „Ich traue ſeiner Gnaden"; die fünfte: „Er wolle meiner Sünden in Gnaden mich entbinden" als begleitetes Altrecitativ, dem ſich die ſechste, von allen Geigeninſtrumenten begleitet (C moll) als Arie für eben dieſe Stimme anſchließt: „Leg' ich mich ſpäte nieder". Es folgt nun ein von der Grundſtimme allein begleitetes Duett (Es dur $^3/_4$) über die ſiebente Strophe: „Hat er es denn beſchloſſen"; eine Sopranarie, mit zwei Hoboen und dem Baſſe (B dur $^2/_4$) zu der achten:

„Ihm hab' ich mich ergeben"; endlich zu der neunten: „So ſei nun, Seele, ſeine ꝛc." die einfach vierſtimmig behandelte Singweiſe des Liedes.

Zwiſchen dieſe einander entgegenſtehenden Behandlungen geiſtlicher Lieder als Cantaten und die ſpäter zu betrachtenden, welche, indem ſie alle Strophen ſolcher Lieder unter Beibehaltung ihrer Grundmelodie in mannichfacher Geſtalt bieten, dieſelben noch mit anderen, auf ihren Inhalt bezüglichen Tonſätzen durchweben, ſtellen wir eine der eigenthümlichſten Bachs, deren Beſchaffenheit ſie den einen wie den andern nähert, ſo daß ſie zwiſchen ihnen in der Mitte ſteht. Es iſt die über Neumarks Lied und Melodie: „Wer nur den lieben Gott läßt walten". Außer den Geigeninſtrumenten wird ſie nur noch von zwei Hoboen begleitet, die mit jenen wetteifernd ein kurzes Vorſpiel (C moll ⁴⁄₄-Takt) ausführen. Nun erſcheinen beide Oberſtimmen, nach dieſem Vorſpiele die erſte Melodiezeile durch Geſang einleitend; eine Einleitung, die unter reichen Verbrämungen doch die Grundzüge jener verhüllt; die Begleitung beſchränkt ſich dabei nur auf kurzes, wechſelweiſes Hineinrufen der Geigen und Hoboen. Dann tritt jene erſte Zeile ſelbſt vierſtimmig ein, während die Inſtrumente nun wiederum die Motive des Vorſpieles ergreifen. Sie iſt nach Bachs Art, auch in ſeinen ſchlichteren Choralſätzen die Mittelſtimmen mannichfach zu bewegen, einfach geſetzt, nur zu dem Schlußtone tritt reiches Figuriren jener Stimmen ein. Ähnlich wird die zweite Melodiezeile eingeleitet und ausgeführt. Nach einem längeren Zwiſchenſpiele im Sinne der von dem Chorale unabhängigen Inſtrumentaleinleitung, erſcheinen nun die in der Singweiſe gleichbetonten letzten beiden Zeilen des Aufgeſanges, in ähnlicher, im Einzelnen der Ausführung jedoch abweichender Behandlung. Denn hier ſind die beiden tieferen Stimmen die einleitenden, wie dort die höheren, und nur in den Grundzügen der vierſtimmigen Harmonie ſtimmt dieſer zweite ihnen nachfolgende Theil des Aufgeſanges dem erſten überein. Abermals läßt ein längeres Zwiſchenſpiel ſich hören, und den beiden Zeilen des nach ihnen eintretenden Abgeſanges gehen nun vierſtimmige, reich figurirte, geſungene Einleitungen voran, in gleichem Sinne wie dem Aufgeſange die zweiſtimmigen der höheren und tieferen Stimmen.

Die zweite Strophe: „Was helfen uns die ſchweren Sorgen" ꝛc. iſt dem Baſſe zugetheilt, der nur von der Grundſtimme begleitet wird. Er beginnt mit dem Vortrage der reich verbrämten Grundmelodie, ſtreut aber zwiſchen jede Zeile, nunmehr in bloß redegemäßem Geſange, Betrachtungen ein, in die er, das Lied verlaſſend, ſich zuletzt vertieft, und mit einem Arioſo endet. Eine ähnliche Art der Behandlung, merkwürdiger noch, tritt bei der fünften Strophe ein, wo wir näher darauf einzugehen uns vorbehalten, wir brechen alſo hier ab, und bemerken über die 3te Strophe: „man halte nur ein wenig ſtille" nur ſo viel, daß ſie als Tenorarie (Es dur, ⁶⁄₈) von den Geigen begleitet und ohne Beziehung auf die Grundmelodie erſcheint.

Die 4te: „Er kennt die rechten Freudenſtunden" bietet uns ein Duett zwiſchen den höchſten beiden Stimmen, die in lebhaften Nachahmungen ſich ergehen, zu einem bewegten Baſſe; eine beſtimmte Beziehung auf die Grundmelodie iſt bei ihnen nicht zu erkennen. Dieſe wird aber durch die im Einklange einander ſich anſchließenden Geigen und Violen als feſter Geſang dagegen ausgeführt und in dieſer Geſtalt finden wir unſeren Satz, eben wie den 2ten der Cantate: „Lobet den Herren ꝛc." auch einzeln als Choralvorſpiel für die Orgel gedruckt*).

*) Choralvorſpiele Heft 1, S. 8. 9.

Mit der fünften Strophe: „Denk' nicht in deiner Drangſalshitze" tritt der Tenor auf, nur durch den Baß begleitet, ſingend und recitirend, wie wir es in der zweiten Strophe fanden. Nur erſcheint dieſe hier ganz vollſtändig, wenn auch durch den Zuſammenhang mit den eingewobenen Betrachtungen zuweilen etwas verſtümmelt. Die Melodie tritt zwar auch hier verbrämt hervor, doch mäßiger als zuvor, ſie iſt aber nicht in gleicher Tonart und deren geordneter Entwickelung feſtgehalten, ſondern folgt den Modulationen, die der dem Inhalte der Betrachtungen über die Strophe angemeſſene Gang der Harmonie herbeiführt, der mit jeder Zeile zu einer anderen, durch Trugſchlüſſe wieder zweifelhaft gemachten Ausweichung hinleitet. Wir geben dieſe Strophe als Muſikbeilage, um ihre ſeltſame Behandlung anſchaulich zu machen, laſſen aber zugleich hier ſchon Lied und Betrachtung folgen, indem wir das jenem Angehörige durch beſondere Schrift auszeichnen, um die dichteriſche Unterlage dieſes Bachſchen Satzes, die bei der Ungewöhnlichkeit ihres Baues leicht von dem Setzer ſelbſt herrühren könnte, für ſich allein hervorzuheben:

Denk nicht in deiner Drangſalshitze*), wenn Blitz und Donner kracht, und dir ein ſchwüles Wetter bange macht, **daß du von Gott verlaſſen ſei'ſt.** Gott bleibt auch in der größten Noth, ja, gar bis in den Tod mit ſeiner Gnade bei den Seinen. Du darfſt nicht meinen, **daß dieſer (und daß der) Gott ſtets im Schooße ſitze**, der täglich wie der reiche Mann in Luſt und Freude leben kann, **der ſich mit ſtetem Glücke ſpeiſ't.** Bei lauter guten Tagen muß oft zuletzt, nachdem er ſich an eitler Luſt ergetzt, der Tod dem Tropfen ſagen: **die Folgezeit verändert viel.** Hat Petrus gleich die ganze Nacht mit leerer Arbeit zugebracht und nichts gefangen, auf Jeſu Wort kann er noch einen Zug erlangen; drum traue nur in Armuth, Kreuz und Pein auf deines Jeſu Güte mit gläubigem Gemüthe; nach Regen giebt Er Sonnenſchein, **und ſetzet jeglichem ſein Ziel.** In dieſer Gloſſirung tritt uns auch der einzige Bezug dieſer Cantate hervor auf das Evangelium des Sonntages, dem ſie beſtimmt iſt (dem 5ten nach Trinitatis), indem hier beiläufig des Fiſchzuges Petri (Lucä 5, 1—11) gedacht wird, wogegen die Sonntagsepiſtel (1. Petri 3, V. 8—15), welche Barmherzigkeit, Freundlichkeit, und zumal Geduld im Leiden empfiehlt, durch das ganze Lied hintönt. Der ſechſte Satz geht, wie von dem Liede, ſo von der Melodie gänzlich ab, und giebt eine Arie für den Sopran und ein ſelbſtändig mitwirkendes Hoboe über folgende einzelne Strophe:

Ich will auf den Herren ſchauen
Und ſtets meinem Gott vertrauen;
Er iſt der rechte Wundermann,
Der die Reichen arm und bloß,
Und die Armen reich und groß
Nach ſeinem Willen machen kann.

Wir möchten dieſe gereimten Zeilen eben wie die Gloſſirungen der 2ten und 5ten Strophe des Liedes, dem ſonſt kein fremder Beſtandtheil eingeſchoben iſt, wie ſchon zuvor im Vorübergehen bemerkt wurde, unſerem Meiſter zuſchreiben. Er hat auch ſonſt die eine oder andere ſeiner Handſchriften mit einem

*) S. Beiſpiel 100.

Verslein verſehen, und wir haben ja bei andern gleichzeitigen Tonkünſtlern gefunden, daß ſie Einzelnes ſich ſelber im Tone damals beſonders gefeierter Poeten gedichtet. Hier zumal iſt es wahrſcheinlich, daß auch Bach ein Gleiches gethan, weil er für wenige Reime, die während der Arbeit ihm wohl von ſelbſt einfielen, und ihr eine eigenthümliche, Anfangs nicht einmal in dieſer Art beabſichtigte Geſtalt gaben, kaum einen Dichter ſeines Wohnortes wird haben beläſtigen mögen.

Den Schluß der ganzen Cantate macht eine nach Bachs Art einfache, vierſtimmige Behandlung der Grundmelodie zu der 7ten Strophe des Liedes: „Sing', bet' und geh' auf Gottes Wegen" ꝛc., bei der die Inſtrumente den Singſtimmen im Einklange ſich anſchließen.

Einſchaltungen anderer Art als die beſprochenen bieten zwei Choral-Cantaten, deren Betrachtung wir vorausnehmen, weil uns auf Vergleichungen führend, die hier am zweckmäßigſten ihre Stelle finden. Die erſte derſelben trägt den Namen nach Hans Sachſens bekanntem Liede: „Warum betrübſt du dich mein Herz"*) und iſt für den 15ten Sonntag nach Trinitatis beſtimmt, deſſen Evangelium**) von der eitlen Sorge für Nahrung und Kleidung abmahnt. Sie wird außer den vier Geigeninſtrumenten von zwei Hautbois d'amour begleitet. Ein Vorſpiel beginnt den erſten Satz, unabhängig von der Grundmelodie, deren erſte Zeile nach 2¾ Takten die Hoboen in daſſelbe hineintönen. Nun erſcheint, chorführend, der Tenor; er beginnt, die Melodie des Vorſpiels ergreifend, mit der erſten Zeile des Liedes, welche ſodann auf deſſen alte Singweiſe der volle Chor wiederholt. In Zwiſchen- und Vorſpiel, in Chorführung des Tenors, in Nachfolge des Chores, kehrt auch zu der zweiten Zeile die gleiche Behandlung wieder. Der Ausdruck des tiefſten, bitterſten Schmerzes iſt hier durchaus vorwaltend; durch die einander überbietenden Eintritte der Stimmen, in den Nachahmungen wie des Vorſpieles, ſo der Zwiſchenſätze, ſteigert er ſich zu wachſender Herbheit; die tröſtende Stimme der Kirchenweiſe, die in dieſes Gewebe hineindringt, erhält durch ihn eine gleiche Färbung wodurch ihre urſprüngliche überwältigt wird. Der Chor, wenn er auf die beſchriebene Weiſe eingeleitet erſcheint, ſtellt uns keinen feſten Geſang dar, getragen durch ein kunſtreiches Gewebe von Nachahmungen der tieferen Stimmen, wie in anderen Fällen; die Melodie des Liedes erſcheint in vierſtimmig-einfacher Entfaltung, nur mit eigenthümlich ausgeſtalteten Mittelſtimmen und lebhaftem Wortausdrucke, in chromatiſchen Fortſchreitungen, in Verknüpfung urſprünglicher Wohlklänge zu herben Mißlauten, wie der großen Terz und kleinen Sexte, durch welche die verminderte Quarte ſich bildet. Haben wir nun die dritte Zeile des Liedes vernommen, mit der deſſen Aufgeſang (wenn auch ohne Stollen) ſchließt, ſo unterbricht unerwartet ein begleitetes Recitativ mit Zwiſchenſpielen, für die Altſtimme, den Fortgang des Chorals. Wir hören die Worte: „Ach ich bin arm, mich drücken ſchwere Sorgen; vom Abend bis zum Morgen währt meine liebe Noth. Daß Gott erbarm! Wer wird mich noch erlöſen vom Leibe dieſer böſen und argen Welt! Wie elend iſt's um mich beſtellt! Ach wär ich doch nur todt!" Dieſen Klagen einer Einzelſtimme begegnet der Chor mit dem Abgeſange des Liedes:

Vertrau du deinem Herren Gott,
Der alle Ding' erſchaffen hat!

*) Beiſpiel 101.

**) Matthäi VI, 24—34.

nicht ferner chromatiſch behandelt, ſondern nach jenen durch unruhig wechſelnde Modulation hervorgehobenen Schmerzenslauten, nach jenen herben Harmonieen des Aufgeſanges die ihm vorangingen, feſten, zuverſichtlichen Tones.

Der erſten Strophe des Liedes wird jetzt ein nur durch die Grundſtimme begleitetes Recitativ des Baſſes angeſchloſſen. Dieſer ſingt: „Ich bin erwacht; der Herr hat mich zum Leiden am Tage ſeines Zorns gemacht. Der Vorrath, hauszuhalten, iſt ziemlich klein; man ſchenkt mir für den Wein der Freuden den bittern Kelch der Thränen ein" — zu welchen letzten Worten, zweigeſtaltet, der Akkord der verminderten Septime ertönt, zuletzt bei einer Sylbendehnung des Geſanges. — „Wie kann ich nun (fährt die Stimme fort) mein Amt in Ruh verwalten, wenn Seufzer meine Speiſe, und Thränen mein Getränke ſeyn?" — Die Antwort giebt die 2te Strophe des Liedes mit ihrem Aufgeſange, behandelt gleich dem Abgeſange der vorangehenden, und nur durch ganz kurze, die einfachen Zwiſchenräume der Zeilen ausfüllende Inſtrumentalſätze unterbrochen:

Er kann und will dich laſſen nicht,
Er weiß gar wohl was dir gebricht,
Himmel und Erd' iſt ſein!

Abermals vernehmen wir eine Unterbrechung; ſie geſchieht hier durch ein Recitativ des Soprans, ähnlich gefaßt als die der voraufgegangenen beiden Stimmen: „Ach wie? Gott ſorget freilich für das Vieh, er giebt den Vögeln ihre Speiſe, er ſättiget die jungen Raben; nur ich, ich weiß nicht, auf was Weiſe ich armes Kind mein Bischen Brot ſoll haben; wo iſt jemand, der ſich zu meiner Rettung findt?"

Dein Vater und dein Herre Gott,
Der dir beiſteht in aller Noth!

entgegnet der Chor, hier nun mit einem Tongewebe der tieferen Stimmen beginnend, aus der Singweiſe des Liedes geſchöpft, die ſodann als feſter Geſang in der Oberſtimme hinzutritt. — Noch ſind aber die Klagen nicht verſtummt; der Alt, der ſie zuerſt anhob, die erſte Strophe unterbrechend, ſetzt ſie fort, nunmehr durch den Baß allein begleitet: „Ich bin verlaſſen, es ſcheint, als wolle mich noch Gott bei meiner Armuth haſſen, da ers doch immer gut mit mir gemeint. Ach Sorgen, Sorgen! ach, werdet ihr denn alle Morgen und alle Tage wieder neu? ſo klag ich immerfort. Ach Armuth, hartes Wort! wer ſteht mir denn in meinem Kummer bei?" — Die Antwort giebt der Chor durch Wiederholung des Abgeſanges der zweiten Strophe, und mit ihr ſchließt dieſer zweite Satz. Damit ſind nun die Zweifel geſchlichtet, der Troſt iſt Wahrheit geworden. Der Tenor ermahnt ſich in dem folgenden, nur baßbegleiteten Recitative zur Geduld; der Baß, in einer Arie, der die Geigeninſtrumente ſich anſchließen, ſpricht aus, daß ſeine Zuverſicht auf Gott ſtehe, ſein Glaube ihn walten laſſe; auch der Alt bleibt nicht zurück, ſein kurzes Recitativ leitet den Schlußchoral ein, die dritte Strophe des Liedes:

Weil du mein Gott und Vater biſt,
Dein Kind du wirſt verlaſſen nicht
Du väterliches Herz ꝛc.

Die Melodie erſcheint hier im $^6/_8$-Takt, durch reiche Begleitung eingefaßt, mit einem Vor- und Nachſpiele, mit längeren Zwiſchenſätzen und ſtätigem Gegeneinanderwirken des Geſangreichen in den Blasinſtrumenten, des Tonſpieles in den Geigen. Allein nicht ganz glücklich iſt der Gegenſatz den ſie und überhaupt der geſammte zweite Theil der Cantate, ganz augenſcheinlich nach der Abſicht des Meiſters, gegen den erſten bildet. Bei dieſem vergißt man, über der Bedeutſamkeit der Behandlung, wie der Faſſung im Allgemeinen, den etwas alltäglichen Ausdruck der unterbrechenden Klagen; bei dem zweiten tritt uns mehr ein Gefühl irdiſchen Behagens entgegen, als himmliſchen Getröſtetſeyns, ſo ſchön und würdig auch die Grundmelodie der Arie des Baſſes, ſo nachdrücklich ihr jedesmaliger Wiedereintritt, ſo ſinnreich ihre Durchführung ſeyn mag. Dieſelben Liedworte, die in jenem Mittelſatze des Motetts: „Ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn" ſanft und tröſtend in der Oberſtimme an unſer Herz ſich legen, während das lebhafte, innige, unabläſſige Flehen in dem Gewebe der tieferen eindringlich hervortritt, erſcheinen hier in dem Schlußchore, bei dem wiegenden Fortſchritte eines triplirten Taktes, von Saiten- und Pfeifenklange umſpielt, zwar nicht bedeutungslos — denn das konnte der edle Meiſter nicht ſeyn — aber doch nicht in der Verklärung göttlichen Troſtes. Wir dürften kaum irren, wenn wir vorausſetzten, dieſe Cantate ſei durch einen Concertſatz Joh. Rudolf Ahle's veranlaßt, des Vaters von Bachs unmittelbarem Amtsvorgänger im Organiſtendienſt zu Mühlhauſen*). In dieſem Werkchen des älteren Meiſters aus ſeiner früheren Zeit war freilich Manches nur Andeutung geblieben, ſo ehrenwerth es auch in der Ausführung erſcheint; dem jüngeren, der nicht mehr Jenes Zeitgenoſſe geweſen, mochte es wohl vorkommen, es laſſe in gleichem Sinne „etwas Anmuthigeres, der Kunſt Gemäßeres" ſich hervorbringen**). Nun wollen wir auch die muſikaliſche Leiſtung des früheren Tonmeiſters der des ſpäteren, als ſolche, nicht vergleichen, aber wir werden doch nicht läugnen können, daß jene in größerem Sinne gefaßt ſei. Auch bei dieſer Cantate Bachs ſetzen wir voraus, er habe ihren Text ſich ſelber zuſammengeſtellt, wie es von Ahle unzweifelhaft geſchehen iſt; aber wie viel bedeutſamer geſchahe es von dieſem! Bei ihm erblüht, kirchlicher, das Liedwort aus dem Schriftworte. Der Zweifel beginnt, er läßt ſich in Reden vernehmen, vor denen (in dem Evangelium des Sonntages, dem unſere Tonſätze beſtimmt ſind) der Herr warnt; der zaghaften Frage entgegnet die Schrift alten Teſtaments, und als der Troſt aus dem heiligen Worte völlig geworden iſt, erſchließt ſich, zuvor anklingend allein, ein frommes Lied als ſeine Blüthe, nunmehr von allen Stimmen ergriffen. Bei Bach beginnt das Lied, indem ſeinen ſchon tröſtenden Anfangszeilen das Gepräge herbſten, bitterſten Leidens geliehen iſt; ausgeſprochen erſcheint dazwiſchen die Klage des Elendes in nackten Worten gemeiner Noth; mit Kraft wird ſie zurückgewieſen durch den Abgeſang des Liedes, dem Bilde des Leidenden, Verzagten, wird zuletzt das des Getröſteten, Ermuthigten gegenübergeſtellt; jenes von höchſter Wahrheit, aber kein edles; dieſes nicht ohne Nachdruck, aber nicht eines ſolchen, daß jenes dadurch überwältigt werden könnte. Die Bedeutſamkeit der Verknüpfung des Schriftwortes mit dem Liedworte, das eine wie andere, und beide im Vereine, die gemäßeſte Aufgabe für die heilige Tonkunſt der evangeliſchen Kirche, hat Bach ſehr wohl gekannt, er

*) Vergl. das Notenbeiſpiel Nr. 122 (S. 130—134 der Beilagen) des 2ten Theiles, und eben da S. 299, 300 des Textes.

**) S. Th. 1, S. 445. Worte Eccards, mit Bezug auf ältere Setzer geiſtlicher Liedweiſen.

hat, den Spuren ſeiner Vorgänger folgend, ſie in neuem Sinne offenbart, wie ſeine 8ſtimmigen Motetten uns zeigten, wie es die Betrachtung ſeiner Cantaten uns bewähren wird; hier hat er ſich ihrer nicht erinnert, indem er Höheres zu ſchaffen gedachte.

Die zweite der Cantaten, die wir an dieſem Orte zu beſprechen unternehmen, iſt für den 3ten Sonntag nach Epiphanias beſtimmt, und führt den Namen nach dem Liede: „Herr wie du willt, ſo ſchicks mit mir" das jedoch hier nicht mit der ihm gewöhnlich angeeigneten Melodie (der ioniſchen des Pſalmliedes: Aus tiefer Noth ſchrei ich zu dir) erſcheint, die auch von Bach an andern Orten ihm beigelegt wird*), ſondern mit der des Liedes: „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält"**). Dieſe iſt aber in unſerer Cantate nicht, wie in anderen auf geiſtlichen Singweiſen beruhenden, die Grundlage des Ganzen, ſo daß alles Übrige in engem Bezuge zu ihr ſteht, und ſie durch alle Mannichfaltigkeit der Behandlung hin ſich ſtets kräftig in das Gedächtniß ruft. Sie erſcheint nur einmal, zu Anfange des Ganzen, am Schluſſe begegnet uns eine andere Melodie, und die zwiſchen beiden liegenden Einzelgeſänge treten mit überwiegender Selbſtändigkeit hervor.

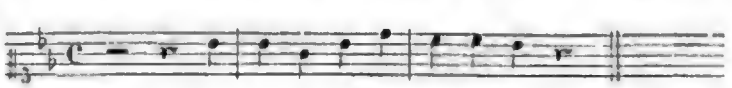
Begleitet wird der erſte Satz durch ein Horn, zwei Hoboen und die gewöhnlichen Geigeninſtrumente. Ein Vorſpiel (G moll) beginnt; die Hoboen herrſchen vor mit melodiſchen, meiſt in Terzen fortgehenden Wendungen, zu untergeordneter Begleitung der Geigen; das Horn ruft zweimal hinein mit den vier erſten Tönen der Melodie, die wir den Liedworten zufolge als „Herr wie du willt" zu faſſen haben, wie es ſpäterhin noch eindringlicher hervortritt. Gegen den Schluß der Einleitung lehnen ſich die Geigen im Einklange an die nunmehr gebundenen Sätze der Hoboen, das Horn ſtimmt in die Melodie des Liedes ein, deren erſte zwei Zeilen mit bewegten, aber nicht in Nachahmungen verwobenen Mittelſtimmen vorgetragen werden:

Herr, wie du willt ſo ſchicks mit mir
Im Leben und im Sterben.

Am Schluſſe eines kurzen Nachſpiels ruft das Horn abermals ſein: „Herr wie du willt" und nun unterbrechen die Klagelaute des Tenors unerwartet den Chorgeſang, der ſich an jenen Ruf fortknüpfen zu müſſen ſcheint: „Ach, aber ach! wie viel läßt mich dein Wille leiden! mein Leben iſt des Unglücks Ziel, da Jammer und Verdruß mich lebend foltern muß, und kaum will meine Noth im Sterben von mir ſcheiden." Jene Rufe des Horns***), von wechſelnder Harmonie beglei-

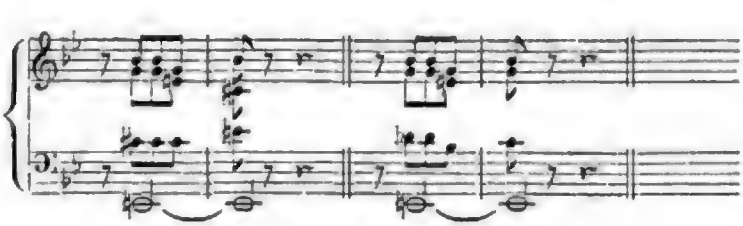
*) So in der Cantate auf den 3ten Sonntag nach Epiphanias: „Ich ſteh' mit einem Fuß im Grabe."

**)



u. ſ. w.

***)



tet, und einzelne Theile der einleitenden Wendungen der Hoboen, tönen hinein in dieſes Recitativ; dann folgen die zwei letzten Zeilen des Aufgeſanges, gleich betont wie die erſten, mit Ausnahme des Anſchluſſes an das Vorangehende:

Allein zu dir ſteht mein Begier,
Laß mich Herr, nicht verderben!

Nun erhebt der Baß ſeine Stimme, in gleichem Sinne begleitet als vor ihm der Tenor:

„Du biſt mein Helfer, Troſt und Hort,
So der Betrübten Thränen zählet,
Und ihre Zuverſicht,
Der ſchwaches Rohr nicht gar zerbricht,
Und weil du mich erwählet,
So ſprich ein Troſt- und Freudenwort!“

Unmittelbar ſchließt ſich an dieſes Recitativ der Abgeſang des Liedes:

Erhalt' mich nur in deiner Huld,
Sonſt wie du willt, gieb mir Geduld,
Dein Will' der iſt der beſte.

Damit iſt aber dieſer Satz noch nicht beſchloſſen, denn es tritt hier die Oberſtimme ein, wiederum begleitet wie die ihr vorangegangenen beiden Stimmen, und namentlich unterbrochen durch jene bedeutungsvollen Rufe des Hornes. Wir hören ſie ſingen:

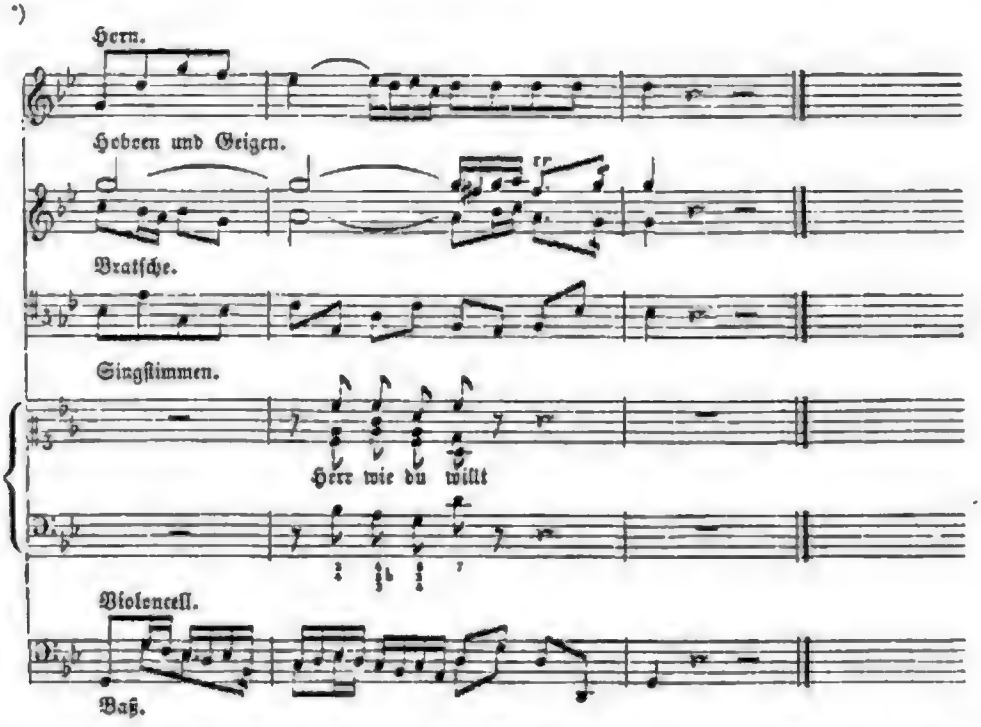
„Dein Wille zwar iſt ein verſiegelt Buch
Das Menſchenweisheit nicht vernimmt,
Der Segen ſcheint uns oft ein Fluch,
Die Züchtigung ergrimmte Strafe,
Die Ruhe, ſo du in dem Todesſchlafe
Uns einſt beſtimmt, ein Eingang zu der Hölle!
Doch macht dein Geiſt uns dieſes Irrthums frei
Und zeigt, daß uns dein Wille heilſam ſei!“

Hier tritt ein Nachſpiel ein, ganz im Sinne des einleitenden Vorſpiels, und wenn das Horn nunmehr mit ſeinem „Herr wie du willt“ in daſſelbe hineinruft, ſchließen, eben mit dieſen Worten, Ton einfach gegen Ton geſtellt, die Singſtimmen ſich an daſſelbe. Gegen den Schluß aber ergreift das Horn eine ſelbſtändige melodiſche Wendung, und in dieſe rufen die Singſtimmen hinein, das „Herr wie du willt“ zum letzten Male hören laſſend. Eine jede von ihnen erſcheint in der angemeſſenſten melodi-

ſchen Betonung, ihr Zuſammentönen aber bildet auf jedem Tone des Baſſes einen herben Mißklang*); die Auflöſung und der vollkommen beruhigende Schluß wird durch die begleitenden Inſtrumente gegeben. Der Geſang, für ſich genommen, tönt uns entgegen wie gänzliche Hingebung in ſchwerem Leide, in dem Erwarten einer höheren, jeden Mißlaut ſühnenden Harmonie von Oben; als der lange vorbereitete, vorangedeutete Schluß- und Gipfelpunkt des Ganzen. Ähnliches habe ich, ſo weit meine Kenntniß und Erinnerung reicht, bei keinem anderen Meiſter jener Zeit gefunden. Ich laſſe dahingeſtellt ſeyn, ob Bach hier einen Theil des auf den Anfangschoral folgenden, ihm aufgegebenen Textes ſchon mit in denſelben hineingezogen, ob er ſelber jene Recitative ſich hinzugedichtet habe, wie ich es in früheren Fällen vermuthete. Finde nun das eine oder das andere ſtatt, immer erkennen wir an dieſem Beiſpiele, wie ſelbſtſchaffend er ſeinen Aufgaben gegenübergeſtanden habe.

Über den Reſt dieſer Cantate können wir uns kürzer faſſen. Ihr zweiter Satz iſt eine von einem Hoboe und der Grundſtimme begleitete Tenorarie, wie deren viele in Bachs geiſtlichen Muſiken vorkommen: „Ach ſenke doch den Geiſt der Freude den Herzen ein"; ihr dritter eine durch unbegleitetes Recitativ eingeleitete Arie des Baſſes unter Begleitung der Streichinſtrumente: „Herr wie du willſt! ſo preßt ihr Todesſchmerzen die Seufzer aus dem Herzen, wenn mein Gebet nur vor dir gilt" ꝛc. Sie trägt das Gepräge vollſter Ergebung, der Geſang geht dem eigenſten Ausdrucke faſt jedes einzelnen Wortes nach, die Begleitung iſt durchaus bedeutſam und mahleriſch. Es bedarf keines näheren Eingehens auf dieſe Arie; Moſevius hat in ſeinem Werke über Bachs Cantaten (S. 10) nicht allein ausführlich über ſie berichtet, ſondern auch deſſen Beilagen (Nr. 20 a. b.) einen großen Theil

*)



Die unter den Singbaß geſetzte Bezifferung geht nur die Singſtimmen für ſich an, nicht die Geſammtheit der Harmonie.

derſelben mitgegeben, und wir dürfen uns auf ihn beziehen. Die 9te Strophe des Liedes: „Von Gott will ich nicht laſſen“:

Das iſt des Vaters Wille,
Der uns geſchaffen hat ꝛc.*)

beſchließt das Ganze, mit der Melodie, deren Erfindung wir Johann Eccard beimeſſen zu können glauben.

Wir gehen nun über zu der Betrachtung derjenigen Cantaten Bachs, die, indem ſie alle Strophen eines geiſtlichen Liedes unter Beibehaltung der Grundmelodie deſſelben behandeln, mit anderen, auf deren Inhalt bezüglichen Tonſätzen durchwoben ſind. Daß einmal nur in ſolchen eingewobenen Sätzen Bach das Schriftwort dem Liedworte gegenübergeſtellt habe, iſt bereits zuvor bemerkt, wir haben alſo hier allein an eingeſtreute gereimte Betrachtungen zu denken, die in näherem oder fernerem Zuſammenhange ſtehen mit den Strophen, denen ſie ſich anſchließen. Aus der großen Anzahl ſolcher Cantaten heben wir drei heraus, deren eine (Ein' feſte Burg iſt unſer Gott) ſchon ſeit Jahren durch den Druck öffentlich bekannt gemacht iſt, deren zweite (Wachet auf, ruft uns die Stimme) wir vollſtändig mittheilen, deren dritte aber uns den Übergang zu den Feſt-Cantaten Bachs bahnen wird, zu deren Betrachtung wir ſodann überzugehen gedenken, ſeine Paſſionsmuſiken ebenfalls in deren Reihe mit aufnehmend.

Die erſte der eben genannten drei Cantaten, die auf Luthers Heldenlied „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott“ gegründete, gehört zu denen, in welchen die Kunſt des Meiſters am reichſten und glänzendſten erſcheint. Wir ſetzen deshalb wohl mit Recht voraus, daß ſie einer beſonderen Veranlaſſung ihr Entſtehen verdanke, und da bieten ſich uns zwei Jubelfeſte dar, an welche wir dieſe knüpfen können: die Feier des zweiten Säculafeſtes der Reformation, und die Übergabe des Augsburgiſchen Bekenntniſſes. Zu welchem von beiden er ſie geſetzt habe, muß aber unentſchieden bleiben; es mangeln uns darüber nähere Nachrichten, und nur daraus könnten wir ſchließen, daß es die frühere geweſen ſei, weil in der ausführlichen Nachricht über die Feier des ſpäteren Feſtes, die uns Sicul in ſeinen Leipziger Jahrbüchern giebt, wir dieſer Cantate nicht gedacht finden. Aus innern Gründen iſt darüber nicht zu urtheilen. Schon 1717 als Bach in Weimar ſich befand, hatte er die Höhe ſeiner Kunſt erreicht. In eben dieſem Jahre wurde er von Volumier nach Dresden zu jenem Wettkampfe mit dem gefeierten Marchand eingeladen, der ihm heimlich das Feld räumte; er war damals gewiß eben ſo fähig als ſpäter, ein ſolches Werk zu ſchaffen.

Unſere Cantate beginnt ohne Inſtrumentalvorſpiel, ſofort mit dem Geſange. Die Geigen ſchließen ſich an die Singſtimmen; eine meiſt weſentliche, die Harmonie ergänzende Begleitung des Violoncells ertönt zu dieſen; zwei im Einklange fortgehende Hoboen, der Grundbaß und die Orgel treten ſtellenweiſe, tief bedeutungsvoll, hinzu. Die erſte Strophe des Liedes bildet die Aufgabe des erſten Satzes. Die Singſtimmen entlehnen die Fäden ihres kunſtreichen Gewebes den einzelnen Zeilen der Grundmelodie; von einem doppelten feſten Geſange wird daſſelbe umſchloſſen, der in den hellen Klängen der Hoboen, den in kräftiger Tiefe ſtützenden des Grundbaſſes, den nachdrücklich hallenden

*) S. Choralgeſänge 191. Becker 23b. B.

der Orgel ſich hören läßt, in der tieferen Doppeloctave nach vier Vierteln (einer semibrevis) ſtreng nachgeahmt; nur die beiden Schlußtöne jeder Zeile werden ihrer Zeitdauer nach in der Grundſtimme verdoppelt. Durch dieſe doppelte Verlängerung bildet ſich am Schluſſe beider gleichbetonten Stollen des Aufgeſanges, ſo wie an dem des Ganzen eine Art Orgelpunkt. Bei einer ſo kunſtreichen Anlage, die uns an die Werke der älteren Meiſter des 16ten Jahrhunderts erinnert bis hin zu Hans Leo Haßler, der in ſeinen „fugweis" geſetzten Kirchengeſängen ſich ähnliche Aufgaben ſtellte, herrſcht dennoch ſichtliches Streben nach Wortausdruck vor; ſo bei dem Orgelpunkt auf der vorletzten Zeile: „ſein grauſam' Rüſtung iſt" in den chromatiſch auf und nieder ſteigenden Gängen. Um Vieles wird hier die Kunſt jener älteren Meiſter überboten, die abſichtlich auf den höchſten Gipfel getrieben erſcheint, gewürzt durch die auf das Einzelne ſinngemäß eingehende Richtung der Neueren.

In anderem Sinne wetteifert Bach mit der Kunſt ſeiner Vorgänger bei der zweiten Strophe des Liedes: „mit unſrer Macht iſt nichts gethan" ꝛc. Ein zweiſtimmiger, lebhaft und kühn bewegter Inſtrumentalſatz, durch die im Einklange mit der Viole fortgehenden Geigen und den Baß ausgeführt, eröffnet dieſen zweiten Satz als Vorſpiel, und geſellt, nachdem der Geſang begonnen hat, ſich dieſem als Begleiter an ſchicklichem Orte. Die höchſte und tiefſte Stimme laſſen ſich, eine jede ſelbſtändig, hier vernehmen. Die Oberſtimme trägt die 2te Strophe des Liedes vor zu deſſen Melodie, die aber im Sinne jener älteren Orgelmeiſter des 16ten Jahrhunderts, und der ſpäter durch Julius Caccini in Italien ausgebildeten, von Prätorius auf Melodieen geiſtlicher Lieder übertragenen Sylbendehnungen im Geſange,*) „colorirt" iſt; ihr ſchließt ſich, noch mannichfacher, bunter verkräuſelnd, das Hoboe an. Dazu ertönen nun in dem von der Grundmelodie unabhängigen, nicht minder reich verziertem Geſange der Baßſtimme die Worte:

Alles was von Gott geboren iſt zum Siege auserkoren;
Wer bei Chriſti Blutpanier in der Taufe Treu geſchworen
Siegt im Geiſte für und für!

eine Bekräftigung deſſen, was der damit verbundene Geſang der Oberſtimme ausſagt.

Nach der zweiten Strophe begegnet uns einer jener fremden, dem Liede eingeflochtenen, ermahnenden, betrachtenden Geſänge. Der Baß ermuntert in einem nur von der Grundſtimme begleiteten Recitative, der großen Liebe des Erlöſers zu gedenken, ihm treu anzuhangen, das Herz, Gottes Himmel auf Erden, nicht zur Wüſte werden zu laſſen, die Sünde mit Schmerz zu bereuen, daß Chriſti Geiſt ſich der Seele feſt verbinde; und dieſem, zuletzt zu eigentlichem Geſange ſich erhebenden Recitative folgt dann eine rührende, liebliche Arie des Sopran, nur von dem Baſſe begleitet:

Komm in mein Herzens Haus, o Jeſu mein Verlangen,
Treib Welt und Satan aus, und laß dein Bild in mir erneuet prangen;
Weg, ſchnöder Sünden Graus; komm in mein Herzens Haus! ꝛc.

Mit der dritten Strophe des Liedes welche nun folgt, erſcheint abermals eine neue Behandlung ſeiner Melodie. Dieſe wird jetzt von allen 4 Singſtimmen im Einklange und Octaven vorgetragen, ſtark

*) S. Thl. II. Beiſpiel 99.

und kräftig, unverändert, ihre Verſetzung in einen triplirten Takt (12/8) ausgenommen, während ein feuriger, nur entfernt ihr anklingender, ſelbſtändiger Satz der 4 Geigeninſtrumente dazu gehört wird, bald im Einklange, bald reicher voller Harmonie; ganz im Sinne der geſungenen Worte: „und wenn die Welt voll Teufel wär'" ꝛc.

In Gegenſatz damit wird eine, zwiſchen dieſe dritte Strophe, und die vierte des Liedes geſtellte Ermahnung und Betrachtung eingeführt, wiederum ganz abweichend behandelt. Der Tenor beginnt in einem Recitative:

So ſtehe denn bei Chriſti blutgefärbter Fahne,
O Seele, feſt, und glaube, daß dein Haupt
Dich nicht verläßt ꝛc.

ein Recitativ, in welchem die (ſpäter vorkommenden) Worte „freudig" und „Heil" Gelegenheit geben zu langen Sylbendehnungen. Ihm folgt, betrachtend, ein Duett des Altes und Tenors; man könnte es ein Doppelduett nennen, da, in ähnlichem Verhältniſſe zu einander wie dieſe beiden Singſtimmen, auch zwei Inſtrumente — ein Oboè da caccia und eine Geige — einander meiſt ſtrenge nachahmend, in Vorſpiel und Begleitung neben ſie geſtellt ſind. Wir hören rühmen:

Wie ſeelig ſind doch die, die Gott im Munde tragen,
Doch ſeel'ger iſt das Herz, das ihn im Glauben trägt!
Es bleibet unbeſiegt, und kann die Feinde ſchlagen,
Und wird zuletzt gekrönt, wenn es der Tod erlegt.

Zu der letzten Zeile ſchweigen die Inſtrumente, wir vernehmen allein noch die beiden Singſtimmen und den Grundbaß; in bitter klingenden chromatiſchen Tonverhältniſſen (veranlaßt wohl durch „das Erlegtwerden von dem Tode") endet der Geſang, und das als Nachklang wiederkehrende Vorſpiel rundet das Ganze ab. Am Schluſſe der Cantate ſteht die vierte Strophe des Liedes, vierſtimmig behandelt*) in der Art, wie Bach gewöhnlich ſeine Schlußchoräle zu faſſen pflegt, ſo daß, meiſt in einer Stimme wenigſtens, oft in deren zwei oder drei, zuweilen auch in allen, eine Sylbendehnung gehört wird; ein Hinübergleiten, ſtatt eines entſchiedenen, großartigen Fortſchrittes, das hier vielleicht mehr auffällt als ſonſt, wo der kühne Gang der Melodie dieſen letzten unbedingt zu gebieten ſcheint.

Mit unergründlich tiefer Kunſt erſcheint vor andern dieſe Cantate ausgeſtattet, ſie iſt offenbar unter vielen gleicher Art als Muſter hingeſtellt. Was ältere Meiſter — die Ahnen, mit Mattheſon zu reden — in kunſtreich-mannichfacher Stimmenverflechtung erſtrebt, ſollte hier in höchſter Vollendung erſcheinen, durch die fortgeſchrittene Kunſt ſpäterer Zeit völlig ausgeſtaltet; was die unbeholfene Zierlichkeit der „lieben Alten" eben jenes Kunſtrichters verſchnörkelnd zu leiſten verſucht, ſollte in vollkommener, galanteſter Schmuckhaftigkeit als erreicht ſich geltend machen; dazwiſchen aber ſollten die modernen Formen des Recitativs, des Arioſo, der Arie, des Duetts prangen, das Ganze als einen reichen Blumenkranz der verſchiedenartigſten Formen darſtellend. Und doch, halten wir gegen dieſes mit ſo großer Vorliebe behandelte Werk jenes zuvor beſprochene Motett: „Jeſu meine Freude", ſo werden

*) S. Choralgeſänge 273. Becker 20, C.

wir, einer ſo glänzenden Ausſtattung ungeachtet, dennoch jene wohlthätige, gemeinſame Färbung vermiſſen, jene tiefe Andacht, die in deſſen durch bloßen Geſang uns entgegengebrachten Sätzen uns entzückte, und die hier vor der Mannichfaltigkeit, dem Glanze, des Tonſpieles wie der verſchiedenartigen Satzformen, zurücktritt; ganz zu geſchweigen des großartigen Gegenſatzes zwiſchen Kirchenlied und Schriftſpruch, den Grundlagen des evangeliſch-muſikaliſchen Gottesdienſtes, ein Gegenſatz, für den die gutgemeinte, fromme, gereimte Betrachtung nicht zu entſchädigen vermag.

In der zweiten unſerer Cantaten, über Lied und Melodie „Wachet auf, ruft uns die Stimme“*) findet eine innigere Beziehung ſtatt zwiſchem dem Liede, und dem zwiſchen deſſen Strophen Eingeſchalteten, als in der vorigen; um wie viel reichere Kunſt auch für jene aufgeboten ſeyn mag, ſo hat doch dieſe eine größere Abrundung und innere Übereinſtimmung dadurch gewonnen. Sie iſt für den letzten der Trinitatisſonntage, den 27ſten, am Schluſſe des Kirchenjahres beſtimmt, an welchem neben dem 5ten bis 11ten Verſe des 5ten Capitels aus dem erſten Briefe des Apoſtels Paulus an die Theſſalonicher, welche die geiſtliche Wachſamkeit empfehlen, zugleich die Gleichnißrede des Herrn verkündigt wird aus dem Evangelium des Matthäus (Cap. XXV, 1 — 13) von den klugen und thörichten Jungfrauen, die mit der Ermahnung des apoſtoliſchen Briefes in der genaueſten Verbindung ſteht. Nun wiſſen wir, daß jenes Lied den Einzug der wachſamen und klugen Jungfrauen in die Herrlichkeit des Herrn, des himmliſchen Bräutigams, zum Gegenſtande hat; zwiſchen deſſen drei Strophen hat aber der ſpätere Dichter, in glücklicher Wahl für das Werk des Tonkünſtlers, Geſpräche eingeflochten zwiſchen Chriſto und der Seele, ſeiner Braut, ſich lehnend an die Bilder des Tagesevangeliums, und des hohen Liedes. So ſchließen ſich Lied und Einſchaltung lebendig aneinander, in dieſer bietet ſich uns Geſtalt, Handlung, Gegenwärtiges, nicht bloße Betrachtung und Belehrung; und ſind die modernen Formen des Recitativs und Duetts, in denen Jenes ſich darſtellt, wärmer und inniger gehalten, ſo iſt dies auch in der Behandlung der Liedſtrophen geſchehen, ein harmoniſcher Ton ſchwebt über dem Ganzen und wenn wir jene Cantate über Luthers Heldenlied im Einzelnen vielleicht mehr bewundern, ſo wird dieſe, auf die wir jetzt näher eingehen, einen wohlthuendern Eindruck uns hinterlaſſen.

Majeſtätiſch und feierlich iſt das Vorſpiel des erſten Satzes (Es dur, ¾) der die Anfangsſtrophe des Liedes behandelt. Drei Hoboen, das dritte tieferen Umfangs als die jetzt gebräuchlichen Inſtrumente dieſer Art**), geſellen ſich zu einem, den drei oberen Geigeninſtrumenten gegenübergeſtelltem Chore von Bläſern, während der Baß zu dem einen wie dem andern die Grundſtimme bildet. So, als ein Doppelchor, wirken beide einleitend zuerſt, und dann begleitend durch dieſen ganzen Satz ſtätig gegeneinander; bald in vollen, punktirten Zuſammenklängen einander nachtönend, bald in aufwärts, ſeltener abwärts gewendeten Figuren mit einander wetteifernd, bald dem gegenüberſtehenden Tonſpiele lang gedehnte Klänge in Bindungen entgegenſtellend. In den Schlußton der Einleitung klingt die bekannte ſchöne Singweiſe des Liedes hinein, der Oberſtimme als feſter Geſang zugetheilt; die drei tieferen führen ein von ihr unabhängiges, aber der Bedeutung der geſungenen Worte im Einzelnen, und mit Glück, nachgehendes Gewebe zu ihr aus, an dem vorzüglich zu rühmen iſt, daß, obgleich die bei-

*) S. Beiſpiel 102.

**) Es iſt in der Handſchrift „taillo“ bezeichnet.

den Stollen des Aufgesanges gleich betont sind, der Wortausdruck in beiden doch gleich treffend erscheint. So schreitet dieser erste Satz daher in würdiger Pracht, erhaben durch die Erfindungen des Meisters, nicht durch geliehenen Glanz und Schmuck, in bescheidener, sinniger Ausstattung. Das ihm folgende Recitativ des Tenors leitet uns von der biblischen Gleichnißrede des Herrn hin zu dem hohen Liede. Der Sänger ruft die Töchter Zions auf, in den Bildern jenes uralten Liebesgesanges: der Bräutigam komme, auf den Hügeln erscheine er, einem Hirsche und jungen Rehe gleich, ihn zu empfangen möge Alles sich bereiten. An diesen Aufruf reiht sich der Empfang Christi durch die Seele in einem Duett zwischen Sopran und Baß (C moll, $^6/_8$), nur von einer kleinen Geige (Violino piccolo) und der Grundstimme begleitet:

Seele. Wann kommst du mein Heil?
Christus. Ich komme, dein Theil!
S. Ich warte mit brennendem Öle!
S. Eröffne
Chr. Ich öffne } den Saal zum himmlischen Mahl,
S. Komm, Jesu!
Chr. Ich komme, komm liebliche Seele!

Die Geige, in einem Vorspiele den folgenden Gesang andeutend, läßt darin die leicht hingaukelnden Wendungen hören, mit denen sie ihn später umgiebt; daß dieser aus raschem Eingreifen der einen Stimme in die andere, fragend und erwiedernd, dann wieder zartem Aneinanderschmiegen beider sich bilden werde, ahnen wir schon aus den oben mitgetheilten Worten die ihm zu Grunde liegen; beides giebt ihm eine Beweglichkeit und Anmuth, die seine Länge nicht als ermüdend empfinden läßt.

Jetzt vernehmen wir die 2te Strophe des Liedes: „Zion hört die Wächter singen, das Herz thut ihr vor Freuden springen ꝛc.“ Die Melodie ist dem Tenor anvertraut, in ihrer ursprünglichen, bis auf wenige bescheidene Verzierungen unveränderten Gestalt. Wir würden nicht erwarten sie zu vernehmen, da ihr, zweistimmig, von den Geigen und dem Basse ausgeführt, ein von ihr völlig unabhängiges Vorspiel vorangeht, das auch später, nachdem sie mitten in dessen Fortgang zu unserer Überraschung eingetreten ist, bis zum Schlusse selbständig hinschreitet. Es lautet gleich einem sanft-ernstem Hochzeitreigen, lieblich und doch würdig, und erscheint in seinen Hauptwendungen bereits vorgedeutet durch das wetteifernde Tonspiel des ersten Hoboe und der Geige, das dem beginnenden Satze des Ganzen voranklingt und ihn begleitet. Auf eigenthümlich anmuthende Weise hebt sich die Melodie hervor gegen diesen bedeutsamen Hintergrund, dem vorangegangenen Duette sowohl als dem einleitenden Gesange angeschlossen in erfreulicher Übereinstimmung des über sie verbreiteten Tones.*) Das nun folgende Recitativ des Basses leitet ein zu einem zweiten Duett des himmlischen Bräutigams und der Seele, das, wie in dem ersten die tiefe Sehnsucht nach Vereinigung ausgedrückt war, nun die Seeligkeit voller Befriedigung athmet. In beiden vernehmen wir wiederum Worte und Bilder des hohen Liedes. Der Bräutigam heißt die erwählte Braut eingehen, er will sie gleich einem Siegel

*) Als Orgeltrio ist dieser Satz zu Anfang des ersten Heftes der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Orgel-Vorspiele Bachs abgedruckt.

auf ſeine Bruſt ſetzen, ihre Thränen trocknen, Angſt und Schmerz ihr vergüten, ſie ſoll auf ſeiner Linken ruhen, ſeine Rechte ſoll ſie herzen; dann ſingen beide

Mein Freund iſt mein, und ich bin ſein
Die Liebe ſoll nichts ſcheiden;
Ich will mit dir
Du ſollſt mit mir } in Himmels-Roſen weiden,
Da Freude die Fülle, da Wonne wird ſeyn!

Als Begleiter tritt hier das Hoboe an die Stelle der kleinen Geige, aber in ganz gleichem Sinne voranklingend und begleitend; wenn wir aber in dieſem innig und warm gehaltenen Doppelgeſange eben wie in jenem früheren, lebendig eingreifendes Geſpräch und zärtliches Anſchmiegen der Stimmen wiederfinden, ſo hat dieſes letzte, ſeiner Beſtimmung gemäß, hier das Übergewicht. An ihn reiht ſich die letzte Strophe des Liedes: „Gloria ſei dir geſungen“*) vierſtimmig, ohne ſelbſtändige Begleitung der Inſtrumente; einer von den würdigſt behandelten Choralſätzen Bachs. Im Ganzen der Anlage, wie im Einzelnen der Ausführung, iſt dieſe Choral-Cantate ohne Zweifel eine der vollendetſten des großen Meiſters. In wie fern aber der lebhafte Ausdruck inniger Zärtlichkeit, der ihr als Kunſtwerk zu nicht geringem Schmucke gereicht, und den Ton des hohen Liedes auf überraſchende Weiſe trifft, für kirchliche Erbauung geeignet ſei? wird wohl von Beantwortung der Frage abhängen, ob man jenen Theil der heil. Schrift dafür im Allgemeinen als dienlich erachten könne? Ohne darüber entſcheiden zu wollen, verweiſen wir auf das Wort eines würdigen Gottesgelehrten,**) mit dem derſelbe, mehr als hundert Jahre zuvor, Melchior Franks Tonſätze über einzelne Bruchſtücke des hohen Liedes eingeleitet hatte; Tonſätze, die demſelben mittelbar durch geiſtliche Liederdichtung und ſo durch den Gemeingeſang, vielleicht zuerſt größeren Eingang bereitet hatten in die evangeliſche Kirche.

Bachs Cantate über Luthers Schrift- und Sterbelied: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ gehört dem Feſt der Reinigung Mariä an, wir hätten ſie daher in dem Kreiſe ſeiner Feſtcantaten näher zu betrachten gehabt. Sie gründet ſich indeß weſentlich auf ein geiſtliches Lied und deſſen Melodie, jenes iſt durchgängig als Sterbelied betrachtet, und das Feſt und ſeine geſchichtliche Veranlaſſung wird in den zwiſchen ſeine Strophen eingewobenen Geſängen nirgend erwähnt, wir müßten denn die Betrachtungen welche ſie enthalten, dem Greiſe Simeon in den Mund legen. Sie findet daher angemeſſener hier ihre Stelle, und bahnt uns nur, wie zuvor angedeutet worden, den Weg zu den Feſtcantaten, zu denen wir nach ihrer Betrachtung übergehen.

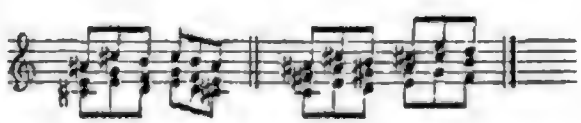
Begleitet iſt dieſe Cantate um etwas reicher als die beiden zuvor beſprochenen; außer den 4 Bogeninſtrumenten geſellen ſich dem Geſange zwei Flöten und zwei Oboi d'amore (die einen und andern im Einklange fortſchreitend) ſo daß neben dem Geſange eine dreifache Tonfarbe einhergeht. Der erſte Satz, durch die Anfangsſtrophe des Liedes gebildet, bewegt ſich in $^{12}/_{8}$-Takt: die Melodie iſt um einen Ton höher geſetzt als der gewöhnliche Umfang des Doriſchen, dem ſie angehört, in E mit der kleinen Terz, ſtatt in D. Die der gewählten Taktart, die ſich nach geradem Maaße theilt, aber

*) S. Choralgeſänge 179, Becker 137.

**) S. Th. II, Seite 55.

nach dreitheiligem gliedert, eigenthümliche Triolenbewegung und ihr trochäiſcher Fortſchritt ſind auch dieſem Satze eigen; bald in der einen, bald in dem andern erſcheinen Geſang, Geiger und Bläſer, einander entgegengeſetzt, doch ſo, daß in dem einen oder bei den andern die Triolenbewegung allezeit vernommen wird, ſich alſo durch das Ganze hinzieht. Bald durchkreuzen die Triolen einander, durch ihre eigenthümliche Tonfarbe unterſchieden, bald gehen ſie in gleicher Bewegung fort, und alsdann zuweilen im Einklange, häufiger in Sextengängen, getheilt durch Terzen- und Quartenfortſchreitungen, welche Tonverhältniſſe bald in der Tiefe, bald der Höhe des durch ſie getheilten Umfanges der Sechste ſich zeigen*); Gänge, wie ſie Bach beſonders geliebt zu haben ſcheint. In dieſer Art ſchreitet ein Vorſpiel dem Geſange vorauf, der mit der Singweiſe des Liedes beginnt, die als feſter Geſang der Oberſtimme zugetheilt iſt, und ganz unverändert erſcheint, unberührt ſelbſt durch die Taktart, die nur auf die weitere Gliederung ihrer einzelnen Schritte durch das Tongewebe der 3 tieferen Stimmen einigen Einfluß übt, nicht aber auf die Verhältniſſe der Zeitdauer jener Schritte unter ſich. Dieſes Tongewebe, theils in Triolen, theils trochäiſch fortſchreitend, geht ſelbſtändig einher neben der Melodie, ohne aus ihr unmittelbar geſchöpft zu ſeyn, weniger glücklich im Streben nach dem Ausdrucke der Worte, dem jene theils wiegende, theils rollende Fortbewegung hier nicht günſtig iſt, wo es gilt, völlige, demüthige Ergebung darzuſtellen; ſie lehnt ſich, wie es ſcheint, von den Worten „Fried und Freud" der erſten Zeile,**) mehr an das letzte, als das ihm voranſtehende, ſchlägt alſo, weil an einem Einzelnen haftend, den richtigen Ton für das Ganze nicht an, ſo gleichmäßig und ſtätig der angeſchlagene auch feſtgehalten wird. Mit der vierten Zeile, „ſanft und ſtille" hört dieſer Fortſchritt erſt auf in den tieferen Singſtimmen, ein ſanftes Verſchweben derſelben leitet ihr ernſtes Miteinandergehen

*)



**)

Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin
In Gottes Wille,
Getroſt iſt mir mein Herz und Sinn
Sanft und ſtille,
Wie Gott mir verheißen hat,
Der Tod iſt mein Schlaf worden.

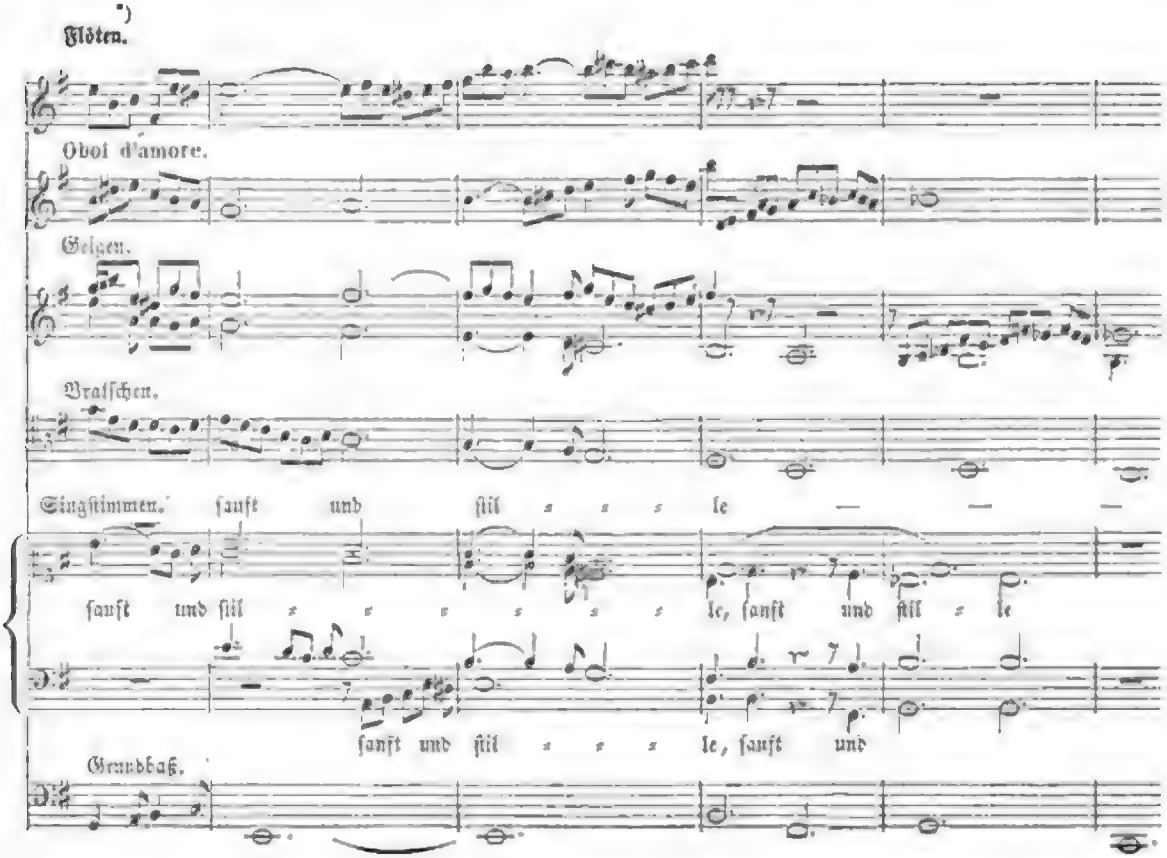
ein, während die begleitenden Inſtrumente jenes Wiegen und Rollen dennoch ohne Unterbrechung feſthalten*). Ganz ähnlich verhält es ſich mit der Schlußzeile: „Der Tod iſt mein Schlaf worden", nur daß hier das gleichmäßig gehaltene Fortſchreiten der Singſtimmen ſofort eintritt, und erſt gegen das Ende hin leiſe Züge der früheren Bewegung wieder erſcheinen. Das einleitende Vorſpiel wiederholt ſich ohne Veränderung am Schluſſe dieſes Satzes, der, bei aller eigenthümlichen Faſſung, doch lebhaft an den erſten Chor von Bachs Paſſion nach dem Matthäus erinnert. Die Zwiſchenſpiele hinter den einzelnen Melodiezeilen, bis zur dritten von nur drei Takten, dehnen ſich dann auf das Doppelte aus und ſind der Einleitung gleich gebildet.

Die dem erſten Satze folgende Arie für eine Altſtimme (3/4, H moll), von zwei Geigen und dem Baſſe begleitet:

Ich will auch mit gebrochnen Augen
Nach dir, mein treuer Heiland ſehn ꝛc.,

giebt uns zu keiner beſonderen Bemerkung Anlaß. An ſie ſchließt ſich ein begleitetes Recitativ des Baſſes, unterbrochen und begleitet durch eine in mannichfacher Tonhöhe unverändert beibehaltene Fi-

*)



gur der drei oberen Geigeninſtrumente*), die in den Grenzen ihres Tonumfanges eine bald durch die Quarte, bald die Terz getheilte Sechste darſtellen. Dieſes Recitativ iſt eines von denen wie wir ſie bereits früher beſprachen, das mit Betrachtungen über den Inhalt des Liedes auftretend, dazwiſchen die einzelnen Zeilen einer Strophe deſſelben, auf deſſen Melodie vorgetragen, einflicht. Dieſe erſcheint zwar verziert, doch mäßig, ohne daß die eben beſchriebene Art der Begleitung bei ihrem Eintritte ſich änderte; nur ihre Schlußzeile macht eine Ausnahme; auf die erſte Sylbe ihres letzten Wortes „Sterben" erſcheint ein langes Melisma, die bisherige Begleitung macht einer vierſtimmigen, gebundenen Platz, und die auf ſolche Weiſe eingeführte zweite Liedſtrophe endet mit einer auf das Wort abermals beſondern Nachdruck legenden Behandlung. Wie der Text ſich demnach geſtaltet, halte ich nicht für überflüſſig, hier noch mitzutheilen:

O Wunder! daß mein Herz vor der dem Fleiſch verhaßten Gruft,
Und gar des Todes Schmerz ſich nicht entſetzt!
Das macht Chriſtus, wahr' Gottes Sohn,
Der treue Heiland,
Der auf dem Sterbebette ſchon
Mit Himmels Süßigkeit den Geiſt ergötzet;
Den du mich, Herr, haſt ſehen la'n,
Da in erfüllter Zeit, im Glaubensarm
Das Heil das Herz umfinge;
Und machſt bekannt
Von dem erhabnen Gott, dem Schöpfer aller Dinge,
Daß er ſei das Leben und Heil,
Der Menſchen Troſt und Theil,
Ihr Retter vom Verderben,
In Noth und auch im Sterben.

Von zwei Geigen und dem Baß begleitet folgt nun dieſem Recitative ein Duett des Tenor und Baſſes (G dur, ⁴/₄), im Geſange wie in der Begleitung reich figurirt, mit einzelnen kanoniſchen Nachahmungen in beiden; von zwei Theilen, deren erſter nach dem zweiten wiederholt wird. Die Worte:

Ein unbegreiflich Licht erfüllt den ganzen Kreis der Erden,
Es ſchallet fort und fort ein höchſt erwünſcht Verſöhnungswort ꝛc.,

geben Gelegenheit zu lebhaftem Ausdrucke und raſchem Fortſchritte, ohne daß ſonſt dieſer Satz vor anderen des Meiſters ſich auszeichnete; und nach ſeinem Aufhören und einem unmittelbar ihm angereihten kurzen Recitative des Altes, ſchließen die letzten beiden Strophen des Liedes: „Den haſt du

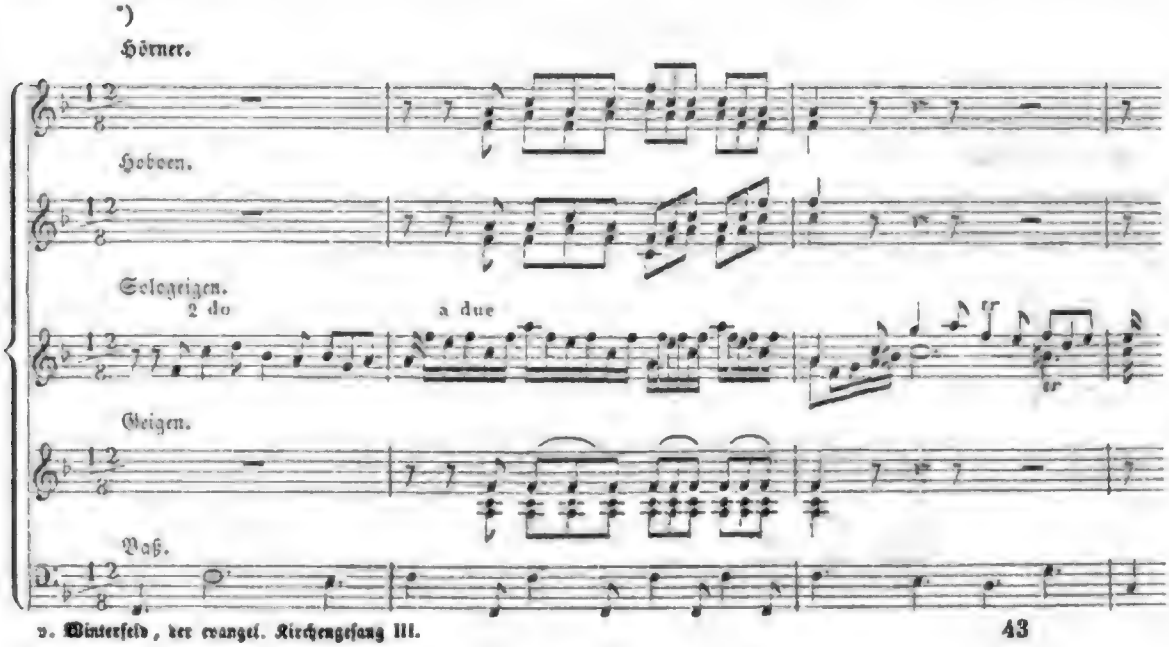
*)

Allen vorgeſtellt ꝛc.“ und „Er iſt das Heil und ſeelig Licht“ ꝛc. in vierſtimmigem Choralſatze nach Bachs Art das Ganze; ein Satz, der bei Herausgabe der Choralgeſänge des Meiſters nicht in dieſelben mit aufgenommen iſt.

Was wir in allgemeiner Betrachtung und Zuſammenſtellung über die beſprochenen, auf Melodieen geiſtlicher Lieder weſentlich gegründeten Cantaten Bachs noch zu ſagen hätten, behalten wir einer am Schluſſe dieſer ihm gewidmeten Blätter zu gebenden Überſicht auf, und werden dort Gelegenheit nehmen, auch anderer, ähnlicher Cantaten ergänzend und erläuternd zu gedenken, deren ausführliche Beſprechung hier weder thunlich noch nöthig war. Wenden wir uns demnach ſofort zu ſeinen Feſtcantaten, einen Kreis derſelben uns vorüberführend, ſo beobachten wir dabei auch hier, wie früher bei ähnlichen Veranlaſſungen, nicht ſowohl die Ordnung des Kirchenjahres, als die geſchichtliche Folge der dem irdiſchen Leben des Herrn vorangehenden, daſſelbe bildenden, ihm nachfolgenden Ereigniſſe, indem wir mit der Verkündigung beginnen und mit dem Pfingſtfeſte ſchließen.

Für Mariä Verkündigung habe ich nur eine Cantate Bachs auffinden können, die mit der erſten Strophe des Liedes: „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern“ anhebende; denn die zweite von Moſevius genannte: „Himmelskönig, ſei willkommen“, erſcheint unzweifelhaft für den Palmſonntag beſtimmt, dem Inhalte ihres Gedichtes zufolge, worin wiederholt auf das bevorſtehende Leiden des Herrn hingedeutet wird, wie denn auch das einzige Kirchenlied, das ſie enthält, ein Paſſionslied iſt. Bedeutungsvoll iſt in der genannten, dem Feſte der Verkündigung geweihten, die Wahl des anhebenden Liedes, das den Herrn preiſt als den aufgehenden Morgenſtern, und dieſe Bedeutung hat unſer edler Meiſter auch lebhaft empfunden, wie ſeine Behandlung der aus dem Volksgeſange ſtammenden Singweiſe jenes Liedes zeigt. Er beginnt ſie mit einem Vorſpiele*), worin er dreierlei Inſtrumentenpaare wetteifernd gegenüberſtellt, ein jedes von eigenthümlicher Tonfarbe. Zwei Hörner, zwei Oboi da caccia (im Altſchlüſſel geſetzt, im Umfange unſerer Baſſethörner) und zwei Sologeigen

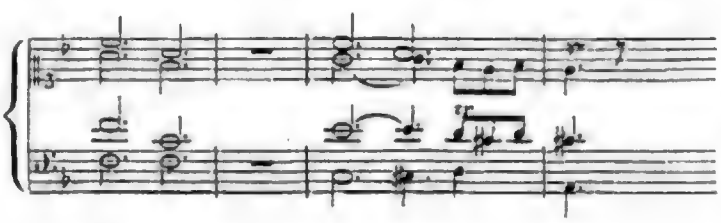
*)



ergehen ſich über der Grundlage, welche die gewöhnlichen vier Bogeninſtrumente ihnen unterbreiten. Die zweite Sologeige beginnt mit einer, der Melodie des Liedes, wenn auch nur fern, anklingenden Wendung; fröhlich, in hellen Tönen, jubeln Hörner und Hoboen hinein, geweckt durch dieſen Anklang, während die Sologeigen in leichtem Tonſpiele eine gaukelnde Figur ergreifen, die ſie in der Folge nur dann und wann mit melodiſchem Eingreifen in die Töne des Hörner- und Hoboenpaars vertauſchen. Eine eigenthümliche Friſche, ein warmer Frühlingshauch weht in dieſem Vorſpiele; ernſter kündigt der Eintritt des Geſanges ſich an, dem aber dennoch in der Begleitung, bald leiſer, bald lauter, der Jubelton nicht fremd bleibt. Der Sopran, dem die Grundmelodie zugetheilt iſt, hebt allein an, erſt mit deren zweitem Tone geſellen ſich ihm die übrigen Stimmen und flechten zu ſeinen langgehaltenen Tönen ein Gewebe über eine melodiſche Wendung, derjenigen ähnlich, mit der das Vorſpiel begann. Bald nach dem Eintritte des Geſanges geſellt ſich das erſte Horn der Grundmelodie, das zweite ſchließt ſich ihm zu zweiſtimmiger Harmonie an, und in den hellen Klängen beider tritt ſie aus dem regen Spiele der Begleitung und des Geſanges eindringlich hervor. Der Vortrag dieſes letzten muß durchweg das Gepräge der Heiterkeit und Leichtigkeit tragen, ſo wie der Selbſtändigkeit jeder Stimme; nach des Meiſters Abſicht, die ſich hier wie in vielen ſeiner Werke kundgiebt, ſoll keine der andern in engerem Anſchmiegen verſchmelzen, auf den Harmonieen, die in ihrem gegenſeitigen Durchkreuzen auftauchen, ſoll kein Nachdruck ruhen, ſie ſollen eben nur flüchtig aufleuchten wie Meereswellen im Dunkeln. Die zweite Zeile des Aufgeſanges — und eben ſo die fünfte bei gleicher Betonung beider Stollen deſſelben — bringt uns eine neue Art der Behandlung entgegen. Die Oberſtimme ſchweigt; der eintretende Geſang beſchränkt ſich auf die drei tieferen Stimmen, welche die zuerſt in dem Tenor, dann dem Alte erſcheinende Melodiezeile umſingen, der ſtatt des Hornes nun die Hoboen ſich anſchließen. So bildet ſich ein längeres Zwiſchenſpiel, dem auch die Singſtimmen geſellt ſind, und nach deſſen Ende erſt die frühere Behandlungsweiſe zurückkehrt, wo denn auch die Hörner wieder in ihr anfängliches Verhältniß zu der Grundweiſe treten. Lange ergehen ſich die Inſtrumente in ihrem zuvor beſchriebenen Spiele nach Endigung des Aufgeſanges, ehe ſie dem Abgeſange Raum gewähren; nur die erſte der beiden kurzen Zeilen deſſelben, „Lieblich", läßt der eintretende Geſang in einfacher Harmonie, Ton gegen Ton, vernehmen; ſchon die zweite, „Freundlich", deutet bei ihrem Ausgange*) auf ein Spiel, das die Wiederkehr des früheren ahnen läßt, wie es denn nun auch beginnt und in gleichem Sinne als zuvor fortdauert. Daß bei ihm, wie bei vielen der zuvor beſprochenen gleichartigen Behandlungen geiſtlicher Lieder, in den Mittelſtimmen das Beſtreben hervortritt nach kräftigem Ausdrucke des Wortes, ſei hier wiederholt angedeutet.

Die übrigen Sätze dieſer Cantate erheiſchen nur ein kürzeres Verweilen. Dem erſten, mit

*)



beſonderer Liebe und Sorgfalt ausgeſtalteten folgt ein kurzes, nur baßbegleitetes Recitativ des Tenor, deſſen Worte Freude ausdrücken über die Verkündigung des ſo lange ſchon den Vätern verheißenen, von ihnen erſehnten Heilandes; an daſſelbe ſchließt ſich eine, nur von einem Hoboe und dem Baſſe begleitete Arie des Sopran, nach Art vieler dergleichen, die wir in Bachs Cantaten beſitzen: „Erfüllet ihr himmliſchen, göttlichen Flammen, die nach euch verlangende gläubige Bruſt" ꝛc. Auf ähnliche Weiſe leitet ein Recitativ des Baſſes eine ihm folgende Arie des Tenor ein, reicher begleitet als die eben erwähnte, denn hier ſind beide Sologeigen, begleitend und gegenwirkend, weſentlich beſchäftigt, auf Grundlage der vier gewöhnlichen Bogeninſtrumente. In der einen wie der andern dieſer Arien iſt der Ton des Lobgeſanges angeſtimmt, dem Inhalte des Gedichtes gemäß; die Worte der früheren Arie vernahmen wir bereits, bei der ſpäteren lauten ſie: „Unſer Mund und unſere Saiten ſollen dir für und für Dank und Opfer zubereiten". Dieſe Arie (3/8, F dur) trägt ganz den damals beliebten Zuſchnitt der Opernarien von zwei Theilen, deren erſter ſich (hier unverkürzt) wiederholt, und nur an der ſorgfältigern Arbeit können wir unſeren Meiſter in ihr erkennen. Den Beſchluß der Cantate macht die ſiebente Strophe des ſie beginnenden Liedes:

Wie bin ich doch ſo herzlich froh,
Daß mein Schatz iſt das A und O,
Der Anfang und das Ende ꝛc.

Der Satz iſt vierſtimmig, die Inſtrumente ſchließen ſich ihm an; in die Sammlung der Choralgeſänge iſt er nicht aufgenommen. Der erſte Satz unſerer Cantate zeigte uns drei Inſtrumentenpaare verſchiedener Tonfarbe mit- und gegeneinander wirkend; die folgenden hat der Meiſter durch einzelne derſelben geſchmückt. Zu der erſten ſeiner Arien läßt er ein Hoboe ertönen, zwei Sologeigen zu der zweiten; bei dieſem Schlußchorale lehnen ſich alle Inſtrumente an den Geſang, mit Ausnahme des zweiten Hornes, das ſich hier beſonders geltend machen ſoll. Denn nur dieſes tritt hier ſelbſtändig heraus in weſentlichen, feſtlich hervorklingenden melodiſchen Gängen, durch ſie dasjenige ergänzend, was in der Harmonie des Geſanges abſichtlich weniger volltönend gehalten iſt.

Unter den Cantaten für das Feſt der Heimſuchung Mariä wählen wir diejenige, die den Lobgeſang der heil. Jungfrau ſich zur Aufgabe geſtellt hat, als die bedeutendſte; aber auch deshalb, weil ihr die kirchliche Intonation dieſes Lobgeſanges (der neunte oder Pilgerton) zu Grunde liegt, wodurch eine eigenthümliche Art der Behandlung bedingt wird. Begleitet wird ſie, außer den vier Bogeninſtrumenten, durch zwei Hoboen und die Trompete, die dem zunächſt in der Oberſtimme erſcheinenden feſten Geſange ſich anſchließt und ſo deſſen Eintritt mit Nachdruck verkündigt. Der Lobgeſang ertönt zuerſt mit Worten der heil. Schrift, des 46—48ſten Verſes im 1ſten Kapitel von Lucas' Evangelium. Mit dieſen ſchließt der erſte vierſtimmige Satz. Eine ihm ohne einleitendes Recitativ folgende, gleich ihm von allen Inſtrumenten, mit Ausſchluß der Trompete, begleitete Arie des Soprans (4/4, B dur) umfaßt den 49ſten Vers in gereimter Umſchreibung:

Herr, der du ſtark und mächtig biſt,
Gott, deſſen Name heilig iſt,
Wie wunderbar ſind deine Werke!

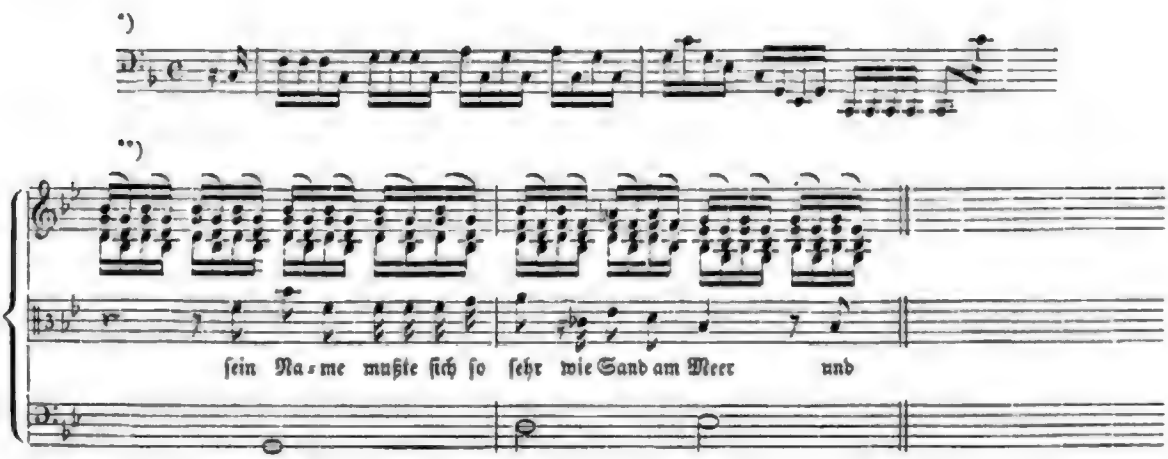
Du ſieheſt mich Elenden an,
Du haſt ſo viel an mir gethan,
Daß ich nicht Alles zähl' und merke!

Der Tenor trägt nun in gleichartiger Umſchreibung den 50ſten und 51ſten Vers in recitirendem Geſange vor; auf dem letzten Worte des Schlußſatzes:

Will ſeine Hand wie Spreu zerſtreu'n,

verweilt er mit einer langen Sylbendehnung in rollenden Sechzehntheilen. Mit einer Arie ſchließt ſich ihm der Baß an, nur von der, eine lebhafte Figur*) ſelbſtändig durchführenden Grundſtimme begleitet, und die Reime über den 52ſten und 53ſten Vers ausdehnend; erſt mit dem 54ſten: „Er denket der Barmherzigkeit und hilft ſeinem Diener Iſrael auf" ꝛc. kehrt das Schriftwort und mit ihm auch die kirchliche Intonation wieder, in einem Duette zwiſchen dem Alt und Tenor, von der weſentlich und melodiſch mitwirkenden, durch ein Vorſpiel dieſen Satz beginnenden und ihn mit einem ganz übereinſtimmenden Nachſpiele ſchließenden Grundſtimme begleitet. Die beiden Hoboen und die Trompete führen dazu die Intonation als feſten Geſang aus. Der letzte (55ſte) Vers wird wieder umſchrieben in einem Recitative des Tenor, das in ſeiner erſten Hälfte nur von dem Baſſe begleitet wird, wogegen mit der Verheißung an Abrahams Saamen die Geigeninſtrumente hinzutreten, und die in Sechzehntheile gebrochene Grundharmonie bis zum Ende des Geſanges zu ihm ausführen**). Der letzte Satz der Cantate bringt uns die Intonation einfach vierſtimmig für die Singſtimmen und Inſtrumente; die zweite Geige ſchließt ſich dem Alt, die Viola dem Tenor an; die Trompete, beide Hoboen und die erſte Geige verſtärken den feſten Geſang, der mit der herkömmlichen Doxologie ertönt: „Lob und Preis ſei Gott dem Vater und dem Sohne, und dem heiligen Geiſte; wie es war im Anfang, itzt und immerdar, und von Ewigkeit zu Ewigkeit, Amen". Unverändert erſcheint dieſer Satz in der älteren Ausgabe der Choralgeſänge (1787, Th. IV. Nr. 357); mit einigen Abweichungen, deren Quelle ich nicht anzugeben weiß, in der neueſten Beckerſchen (Nr. 95).

Überblicken wir dieſe, in flüchtigen Zügen beſchriebene Anlage, ſo bemerken wir ſofort, daß mit dem Schriftworte die ſtrenger kirchlich gehaltenen Sätze erſcheinen, mit den Umſchreibungen die in



modernen Formen einhergehenden. Unter jenen iſt zumal der anhebende (über V. 46—48) von großer Erhabenheit und Würde. Mächtig tönt in ihm zuerſt die alte Kirchenweiſe hervor, über die lebendig bewegten, mannichfach verflochtenen tieferen Stimmen in der höchſten vorherrſchend, an die hellen Klänge der Trompete gelehnt; die Seele erhebet den Herrn, der Geiſt freuet ſich Gottes, ſeines Heilandes. Als es nun weiter heißt: „denn er hat die Niedrigkeit ſeiner Magd angeſehen", da verbirgt ſie ſich, in anderen Tonumfang übertragen, unter die übrigen in die zweite Stimme, nicht länger herrſchend vernommen vor und über allen andern, ſondern in dem Gegenſatze ihres ernſten, feierlichen Fortſchrittes zu dem regen Spiele der übrigen, in den Harmonieen, die durch Andringen jenes Spieles gegen ſie, wie der Wellen gegen einen Felſen, wechſelnd hervortauchen, mehr empfunden als gehört. Allein ſie ſchweigt lange vor dem Schluſſe des Satzes, und nun tritt jenes Wechſelſpiel in allen vier Stimmen mit größerer Fülle, in ſelbſtändiger Harmonie hervor, als alleiniger Kern dieſes Theiles des Ganzen, bedeutſam die Worte verklärend: „ſiehe, von nun an werden mich ſeelig preiſen alle Kindeskind". Die Lebendigkeit der Bewegung, das Gepräge des Aufſtrebenden, pflanzt ſich dann noch fort durch die folgende Arie des Soprans, und klingt auch durch die zweite, dem Baſſe zugetheilte hin, deren Kraft aber mehr in den eigenthümlichen, melodiſchen Wendungen des Spieles und Geſanges liegt, als in der Fülle der Harmonie. In dem Duett über Vers 54 werden wir, wie der Meiſter die heiligen Worte geſungen hat, lebendig erinnert an die ihnen anklingenden des Propheten: „Es bricht mir mein Herz gegen ihn (Ephraim), daß ich mich ſein erbarme"*). Eben dieſen Ton hat Bach hier angeſchlagen, und über deſſen Wärme verbreitet die ruhige Würde des feſten Geſanges in den feierlich-hellen Tönen der Trompete, den melodiſchen des Hoboe, einen wahrhaft heiligen Frieden**). Hier, an ſeiner Stelle, erkennen wir dieſen herrlichen Satz erſt in ſeiner rechten Bedeutung; finden wir ihn abgedruckt unter Bachs Choralvorſpielen mit der Überſchrift: „Meine Seele erhebet den Herrn", ſo kann uns zwar ſeine Schönheit immer nicht entgehen, uns befremden nur jene Worte, für die wir eine ihnen gemäßere, wenn nicht Betonung, doch Deutung durch Töne in einem mit ihnen bezeichneten Orgelſatze erwartet hätten. In dem Zuſammenhange aber, wie hier, in dreifacher Faſſung, die alte Geſangsformel des früheſten Lobgeſanges im neuen Teſtamente erſcheint, am Eingange, in der Mitte, am Schluſſe der Cantate, hätte der edle Meiſter ſie nicht ſinniger, nicht erhebender durch ſeine Töne verklären können.

Wir gehen nun, unſerem Vorſatze wegen der Folge unſerer Betrachtungen gemäß, zu den Weihnachts-Cantaten unſeres Meiſters über, wobei wir die dem Feſte der Geburt des Herrn vorangehende Rüſtzeit (Advent) und den Zeitraum bis zu der Feier ſeiner Erſcheinung (Epiphania, Dreikönigsfeſt) als ein großes Ganze zuſammenfaſſen. Eine mir vorliegende Cantate auf den erſten Adventſonntag, beginnend mit einem Satze über die aus römiſchem Kirchengeſange ſtammende alte Melodie des Liedes: „Nun komm, der Heiden Heiland" (Veni redemptor gentium) gehört zu Bachs älteren kirchlichen Werken; ſie trägt die Jahrzahl 1714, fällt alſo in die Zeit, wo er die Stelle des Hoforganiſten zu Weimar bekleidete. In eben dieſem Jahre war Zachau in Halle geſtorben, um deſſen Stelle ſich zu bewerben auch Bach aufgefordert war, ſie jedoch ſpäter nicht annahm. Es iſt

*) Jeremias XXXI, 20.

**) S. Beilpiel 103.

ſehr wahrſcheinlich, daß er auf der Rückreiſe von da in Leipzig verweilte, und dort am erſten Adventſonntage mit dieſer Cantate auftrat. Sie liegt in ſeiner Handſchrift vor mir, und auf der Rückſeite ihres Titelblattes findet ſich, ebenfalls von ſeiner Hand, eine Bemerkung, überſchrieben: „Anordnung des Gottesdienſtes in Leipzig am erſten Advent-Sonntage frühe", die er ohne Zweifel ſich vorher niederſchrieb, um mit ſeinem Orgelſpiele, und bei der Leitung ſeiner Muſik, ſich danach zu richten, und die ſchon deshalb von Wichtigkeit iſt, weil ſie uns, mindeſtens in allgemeinen Zügen, ein Bild von der Einrichtung des Gottesdienſtes in damaliger Zeit gewährt*), worauf wir ſpäter zurückkommen.

Dieſe Cantate zeichnet ſich aus durch eine Behandlung der Melodie der beginnenden Liedſtrophe, wie wir ſie ſpäter bei Bach nicht wiederfinden. Der Satz über dieſelbe beginnt mit einer figurirten Einleitung der Inſtrumente; wir hören ſodann die erſte Lied- und Melodiezeile nach einander von jeder einzelnen Stimme zu einer ſolchen Begleitung vorgetragen, und nun erſt vereinen dieſe ſich insgeſammt zu vollem, vierſtimmigem Geſange der zweiten. Darauf verändert ſich die Taktart, der bisher vorwaltende $^4/_4$-Takt geht über in $^4/_4$, und in der dadurch bedingten Geſtalt wird die dritte Melodiezeile in einem fugirten Satze durchgeführt. Nach deſſen Beendigung kehrt der frühere Takt wieder, und, zu dem anfänglichen Inſtrumentalſatze, ertönt die letzte Zeile. Dieſe Faſſung des Chorals weicht bedeutend ab von derjenigen, die Bach, in ſeiner ſpäteren Zeit mindeſtens, ſich zum Geſetz machte, von der Stätigkeit des Styls nämlich, wovon er nur wegen weſentlicher künſtleriſcher Rückſicht abging, und dann ſtets zu erhöhter Bedeutung ſeines Werkes. Eine ſolche Rückſicht iſt hier nicht vorhanden, es iſt alſo wohl kaum mehr beabſichtigt, als ein Spiel mit wechſelnden Formen.

Ein ähnliches Spiel, doch nicht ohne Bedeutung, begegnet uns am Schluſſe des Ganzen. Chriſtus wird eingeführt mit den Worten der Offenbarung: (III, 20) „Siehe, ich ſtehe vor der Thür, und klopfe an;" wir vernehmen dieſelben in geſangähnlicher Rede (Arioſo) des Baſſes, wozu die Geigen mit gekneipten Saiten die Takttheile anſchlagen. Nach dieſen Worten fällt der Sopran ein, mit einer durch das Violoncell begleiteten Arie von zwei Theilen, die durch verſchiedene Taktart ausgezeichnet ſind ($^3/_4$, $^4/_4$) und deren erſter wiederholt wird. Sie bildet die Antwort der Seele auf die vorhergegangene Rede des Erlöſers:

I. Öffne dich mein ganzes Herze, Jeſus kömmt und ziehet ein.
II. Bin ich gleich nur Staub und Erde, will er mich doch nicht verſchmähen,
Seine Luſt an mir zu ſehen,
Daß ich ſeine Wohnung werde, o wie ſeelig werd' ich ſeyn.

An dieſe Arie ſchließt ſich unmittelbar der Abgeſang der letzten Strophe des Liedes: „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern":

*) Anordnung des Gottesdienſtes in Leipzig am 1. Advent-Sonntag frühe: 1. Präludiret. 2. Motetta. 3. Praeludiret auf das Kyrie, ſo ganz muſiciret wird. 4. Intoniret vor dem Altar. 5. Epistola verleſen. 6. Wird die Litaney geſungen. 7. Praelud. auf den Choral. 8. Evangelium verleſen. 9. Praeludium auf die Haupt-Muſic. 10. Der Glaube geſungen. 11. Die Predigt. 12. Nach der Predigt wie gewöhnlich einige Verſe aus einem Liede geſungen. 13. Vers. Institutionis. 14. Praelud. auf die Music. Und nach ſelbiger Wechſelsweiſe praelud. und Choräle geſungen, bis die Communion zu Ende, et sic porro.

Amen, amen,
Komm du ſchöne Freudenkrone ꝛc.

deſſen Singweiſe als feſter Geſang in der Oberſtimme liegt, während die tieferen in lebhaften Nachahmungen ſich ergehen, die im Einklange fortgehenden Geigen aber mit reich figurirter Begleitung ſich dazu vernehmen laſſen.

Eine zweite Cantate, nicht minder dem erſten Advent-Sonntage beſtimmt, hebt an mit einem frei gearbeiteten Chore: „Schwingt freudig euch empor.“ Zu großem Theile iſt ſie Umarbeitung einer Muſik für eine nicht kirchliche Veranlaſſung, den Geburtstag eines Schullehrers, und nicht ohne Wahrſcheinlichkeit hat man die Vermuthung aufgeſtellt, ſie möge urſprünglich für den Geburtstag des Rectors Johann Matthias Geßner beſtimmt geweſen ſeyn, des großen Gönners und Bewunderers Bachſcher Kunſt. Das ihrer urſprünglichen Faſſung zu Grunde liegende, ganz allgemein gehaltene Gedicht giebt darüber keinen Aufſchluß, der, wenn es darauf ankäme, am ſicherſten aus einem gedruckten Textblatte würde zu ſchöpfen ſeyn, wie wir deren andere zu Bachs Muſiken noch beſitzen. Ausgeſchieden iſt bei Umarbeitung dieſer Cantate Alles, dem eine kirchliche Farbe nicht geliehen werden konnte, und an deſſen Stelle iſt Neues hinzugethan. So eine dreifache Bearbeitung der die zuvor betrachtete Cantate beginnenden Melodie des Adventliedes: „Nun komm, der Heiden Heiland.“ Dieſe erſcheint das erſte Mal als Duett zwiſchen dem Sopran und Alt, unter Begleitung des Generalbaſſes, in welchem beide Stimmen die melodiſchen Wendungen der einzelnen Zeilen jener Singweiſe, zierlich-ſchmuckhaft ausgebreitet, gegen einander durchführen; dann als feſter Geſang im Tenor, zu der 6ten Strophe des Liedes: „der du biſt dem Vater gleich“ ꝛc. umſpielt von wetteifernd nachgeahmten Figuren zweier Flöten und des Baſſes; endlich zu der letzten Strophe: „Lob ſei Gott dem Vater thon“ vierſtimmig, ohne ſelbſtändige Begleitung, nach Bachſcher Weiſe, wie wir ſie in den Choralgeſängen finden, wo uns denn auch dieſer Satz begegnet*). Auch die in der vorher gedachten Cantate, als Bruchſtück mindeſtens, erſcheinende Singweiſe des Liedes: „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern“ treffen wir als Einſchaltung in dieſe umgearbeitete, zu der 6ten Strophe ihres Liedes: „Zwinget die Saiten in Cythara“ ꝛc.

Unter den Bachſchen Weihnachtsmuſiken gehört zu den wichtigſten eine Reihe von ſechs Cantaten, die er ſelber unter die gemeinſchaftliche Benennung: „Oratorium nativitatis Christi“ zuſammengefaßt, und ſie insgeſammt an die von den Evangeliſten vorgetragenen kirchlichen Abſchnitte für die Feſte geknüpft hat, denen ſie geweiht ſind, wie dieſes ſonſt allgemeiner nur in den Oratorien über die Leidensgeſchichte zu geſchehen pflegt. Drei dieſer Cantaten gehören hienach den drei Feſttagen der Weihnachtsfeier, eine dem Neujahrsfeſt, eine fünfte dem folgenden Sonntage, die letzte dem Feſte der Erſcheinung Chriſti, oder der heiligen drei Könige. Alle ſind, der dabei geſetzten Jahreszahl zufolge, 1734 entſtanden, haben alſo ihren Urſprung in der reifſten, bildungskräftigſten Zeit des Meiſters, während ſeines Aufenthalts in Leipzig, wo er damals ſchon über zehn Jahre eingebürgert war.

Die erſte der dem Weihnachtsfeſte beſtimmten Cantaten iſt neben den gewöhnlichen vier

*) Nr. 28; unter gleicher Nummer, B, bei Becker.

Bogen-Inſtrumenten, noch durch zwei Flöten, zwei Hoboen, drei Trompeten und Pauken begleitet. Ihr erſter Chor:

Jauchzet, frohlocket, auf, preiſet die Tage,
Rühmet, was heute der Höchſte gethan;
Laſſet das Zagen, verbannet die Klagen,
Stimmet voll Jauchzen und Fröhlichkeit an!

in ſeinen Worten mahnend an jenes Oſter- und Himmelfahrtlied von Johann Georg Ahle, Vorgänger Bachs im Organiſtenamt zu S. Blaſien in Mühlhauſen, die wir uns im zweiten Buche unſeres zweiten Theiles vorüberführten*), befremdet beim erſten Anblicke durch den Ton, den er anſtimmt; ein galantes Weſen, deſſen wir, in vollſtimmigen Geſängen zumal, nicht gewohnt ſind bei des Meiſters geiſtlichen Muſiken. Die Pauken heben allein an, Flöten, dann Hoboen, antworten ihnen, zu herabbrauſenden Gängen der Bogeninſtrumente; zu dem Rollen der Pauke ſchmettern die Trompeten, dann treten ſie wieder, ſingend, als ein Chor von Blechinſtrumenten, den Flöten und Hoboen gegenüber; das Vorſpiel, in dieſem Sinne begonnen, geht in ſolcher Weiſe fort, und ihm folgt dann der arienhaft gehaltene vierſtimmige Chor in zwei Theilen, meiſt in gleichem Fortſchritte der Stimmen, wovon nur wenige Stellen im erſten Theile, und der Anfang des zweiten eine Ausnahme machen, nach deſſen Schluſſe der erſte, wie in den meiſten Arien jener Zeit, wiederholt wird. Alles dieſes läßt uns einen weltlichen Urſprung ahnen, und wir täuſchen uns darin nicht; dieſer Chor iſt entlehnt aus einem ſogenannten „Dramma per musica“ das jedoch nur eine Reihe meiſt knechtiſch gehaltener Lobpreiſungen im Munde allegoriſcher Figuren ohne alle Handlung darſtellt, und zum 7ten December 1733 als Feſtmuſik für die damalige Königin von Polen und Churfürſtin von Sachſen durch Bach geſetzt war. Das Gedicht, dort beginnend mit den Worten: „Tönet ihr Pauken, erſchallet Trompeten“ ꝛc. was wir denn in der Muſik auch wirklich hören, hat Bach beſeitigt, und dieſer den mitgetheilten neuen Text anbequemt, den er wohl ſelber in Erinnerung jener älteren Reime ſeines Amtsvorgängers zuſammengeſetzt haben mag, auf die wir verwieſen, und die aus früherer Zeit her ihm noch im Gedächtniß waren. Nach dieſem Eingange erhebt der Evangeliſt ſeine Stimme, zu der bloßen Begleitung des Baſſes den 1ſten bis 6ten Vers im zweiten Capitel von Lucas' Evangelium recitativiſch vortragend: die Erzählung des der Geburt des Herren unmittelbar Vorhergegangenen. Ein Arioſo des Alt, von zwei Oboi d'amore begleitet, unterbricht ihn mit dem Ausdrucke lebhafter Freude über die bevorſtehende Geburt des Erlöſers; in einer zweiſtimmig begleiteten Arie (durch ein Oboe d'amore und den Baß, ⅜, A moll) ſetzt dieſe Stimmung ſich fort; wir vernehmen den Aufruf:

Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben
Den Schönſten, den Liebſten, bald bei dir zu ſehn ꝛc.

und nun ſchließt ſich in vierſtimmigem Geſange die erſte Strophe des ſchönen Adventliedes an von Paul Gerhard: „Wie ſoll ich dich empfangen“ ꝛc. doch nicht mit der gewöhnlich dafür angewendeten Melodie Melchior Teſchners zu dem Liede von Valerius Herberger: „Valet will ich dir geben“

*) S. 331. 339. Th. II.

ſondern der des Paſſionsliedes gleicher Strophe: „O Haupt voll Blut und Wunden“*). Und doch dürfen wir uns nicht wundern, die Töne eines Paſſionsliedes hier, in einem Weihnachtsgeſange, angeſchlagen zu hören. Iſt nicht dem erſten Sonntage der Rüſtzeit auf das Feſt der Geburt des Herrn, und dem Palmſonntage, der Pforte durch die wir eingehen zu der Betrachtung ſeines erlöſenden Leidens, ein und derſelbe Abſchnitt aus dem Evangelium des Matthäus gemeinſchaftlich, die Erzählung von ſeinem Einzuge in Jeruſalem, die mit dem Rufe endet: „Gebenedeiet ſei, der da kommt in dem Namen des Herrn?“ ſingen wir nicht um die eine und die andere heilige Zeit jenes Lied Gerhards mit gleicher Erbauung? Die innere Beziehung beider Feſte hat man von jeher lebhaft empfunden, und auch in Werken bildender chriſtlicher Kunſt ſie anſchaulich geltend zu machen geſtrebt. Auf vielen Bildern aus der beſten Zeit der Malerei im ſechzehnten Jahrhundert, ſehen wir den kindlichen Erlöſer auf dem Schooße ſeiner Mutter, und zwei Engel zu ſeiner Seite; oft iſt er ſchlafend, ſeltener wachend dargeſtellt. Ihm gegenüber, oder zum Hauptende, ſteht der Engel der Kindheit, der friſchen Entwickelung des jugendlichen Lebens, der Hoffnung; fröhlichen Antlitzes, gelockten Hauptes, ein Flötlein blaſend, oder eine Geige ſpielend; hinter ihm, oder am Fußende, der Engel des Leidens und des Todes, ernſten, oft auch tief trauernden Antlitzes, in die Saiten einer Lyra greifend, und ſchnell verklingende Töne ihr entlockend, nicht hell forthallende, wie jener. Beide Engel finden wir aber auch wieder neben dem Leichname des vom Kreuze Abgenommenen, er ruhe nun im Schooße der trauernden Mutter, oder werde von ihnen allein gehalten. Der Engel der Kindheit erſcheint uns dann mit klagendem Antlitze und in bitteren Thränen, aus den Augen des Leidens- und Todesengels bricht aber ein ſeeliges verklärtes Lächeln hervor; trauert jener über das erloſchene Leben, ſo durchdringt dieſen das erhebende Gefühl des heilig vollbrachten, und die Ahnung des glorreichen Auferſtehens.

In ähnlichem Sinne hat nun Bach zwei Weihnachtsmelodieen in Verbindung gebracht mit der ſchönen Weiſe des erwähnten Paſſionsliedes, und auch dieſe einander eigenthümlich entgegengeſetzt; aus einer übereinſtimmenden Empfindung, ſo wenig er irgend ein Verhältniß gehabt haben mag zu der bildenden Kunſt früherer Zeiten, oder wenn er es gehabt, mit Darſtellungen bekannt geweſen ſeyn wird, wie die vorübergeführten. Es ſind die Weiſen der Lieder: „Gelobet ſeiſt du, Jeſu Chriſt“ und: „Vom Himmel hoch da komm ich her“, die ich meine. Unmittelbar darauf, nachdem wir das: „Wie ſoll ich dich empfangen“ vernommen haben in den Tönen des: „O Haupt voll Blut und Wunden“ erhebt der Evangeliſt ſeine Stimme, mit dem 7ten Verſe an der bezeichneten Stelle der Erzählung von des Herrn Geburt: „und ſie gebar ihren erſten Sohn, und wickelte ihn in Windeln, und legte ihn in eine Krippe, denn ſie hatten ſonſt keinen Raum in der Herberge.“ Nun beginnt ein ſanftes, geſangreiches Vorſpiel zweier Hoboen und des Baſſes (G dur, ¾), und wir hören dann, von der Oberſtimme vorgetragen, aus Luthers Liede: „Gelobet ſeiſt du Jeſu Chriſt“ die erſte Zeile der ſechſten Strophe:

„Er iſt auf Erden kommen arm“**)

die den letzten Worten des Evangeliſten ſo nahe ſich anſchließt. Der Baß ruft dazwiſchen: „Wer will die Liebe nicht erhöhen, die unſer Heiland zu uns trägt?“ In ganz gleicher Behandlung folgt die 2te Zeile:

*) Choral-B. 344. Becker 21, C.

**) S. Beiſpiel 104 a.

„Daß er unſer ſich erbarm'"

und abermals unterbricht der Baß mit folgenden Worten: „ja, wer vermag es einzuſehen, wie ihn der Menſchen Leid bewegt?" So gehen nun in gleicher Art Lied und Betrachtung neben einander fort:

„Und in dem Himmel mache reich,"
Des Höchſten Sohn kommt in die Welt;
Weil ihm ihr Heil ſo wohl gefällt
„Und ſeinen lieben Engeln gleich"
So will er ſelbſt als Menſch geboren werden.
Kyrieeleis.

Die Behandlung der ſchönen, alten Singweiſe unſeres Liedes, nicht als Chor- ſondern Einzelgeſang, eingeleitet und unterbrochen durch ſanftes, ſelbſtändiges, meiſt nach der weichen Tonart gewendetes Inſtrumentenſpiel — wie denn auch die Modulationen der Weiſe ſelbſt durch die begleitende Harmonie meiſt als ſolcher Tonart angehörig gedeutet werden; — das Verſtummen des Tones von einem Lobliede, an deſſen Stelle der Ausdruck rührender, liebreicher Demuth geſetzt wird; alles dieſes läßt uns deutlich erkennen, daß die Geburt des Herrn dem Meiſter jenes Wort des Apoſtels in das Gedächtniß gerufen: „er äußerte ſich ſelbſt, und nahm Knechtsgeſtalt an," und daß er in ihr bereits den Beginn ſeines Leidens geſchaut habe. Zweifelloſer und eindringlicher wird dieſes noch durch die Behandlung der vorangehenden Paſſionsmelodie, denn dieſe erſcheint hier nicht als eine ioniſche, wie bei ihrem Sänger und Setzer Hans Leo Haßler, und in vielen anderen Sätzen Bachs über dieſelbe, ſondern in der geheimnißvollen Herbheit der phrygiſchen Tonart. Wir können alſo in beiden, dicht neben einander geſtellten Melodieen, den ernſten, trauernden Engel unſerer alten Bilder wiederfinden; den kindlich-fröhlichen aber erkennen wir in der am Schluſſe dieſer Cantate uns begegnenden des lutheriſchen Weihnachtsliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her," zu deſſen 13ter Strophe ſie erklingt:

Ach mein herzliebes Jeſulein
Mach dir ein rein ſanft Bettelein
Zu ruhn in meines Herzens Schrein,
Daß ich nimmer vergeſſe dein ꝛc.*)

und in dieſem Sinne iſt ſie auch in der That 4ſtimmig geſetzt; nur hat, nach der Abſicht des Meiſters, der Feſtjubel des Beginnes ſeiner Muſik auch in ſie, als Krone des Ganzen, wieder hineintönen ſollen, darum hat er Zwiſchenſätze und ein Nachſpiel dreier Trompeten und der Pauken ihr eingewoben und angehängt. Unmittelbar aber folgen dieſe Melodieen in ihrer ſo eigenthümlich unterſchiedenen Behandlung nicht aufeinander. Zwiſchen der letzten, und der ihr vorangehenden ſteht eine Arie von zwei Theilen (D dur, $^3/_4$) durch die 4 Geigeninſtrumente und eine weſentlich mitwirkende Trompete begleitet:

*) Choralgeſänge, 45; Becker 45 A.

Großer Herr und ſtarker König,
Liebſter Heiland, o wie wenig
Achteſt du der Erden Pracht ꝛc.

eine Arie von pomphaftem Ausdrucke, und dadurch im Widerſpruche mit dem Bilde, das die vorangehenden Geſänge uns darſtellen. Wir finden auch bald, daß ſie eine entlehnte iſt; ſie gehört, gleich dem Anfangschore unſerer Cantate, jenem ſogenannten Drama an zur Ehre der Königin von Polen, wo ſie ganz an ihrer Stelle iſt, indem die Gefeierte dort als „Cron' und Preiß gecrönter Damen" völlig angemeſſen mit Trompetenklange angeredet wird *). Irre ich nicht, ſo dürfte Folgendes die Veranlaſſung ihrer Aufnahme in unſere Weihnachts-Cantate ſeyn. Jene zwiſchen die Zeilen der 6ten Strophe des Liedes: „Gelobet ſeiſt du, Jeſu Chriſt" eingewobenen Reime ſtellen den Text einer Arie vollkommen ſelbſtändig dar, und wahrſcheinlich hatte Bachs unbekannter Dichter ſie auch für eine ſolche beſtimmt. Der Meiſter zog jedoch vor, wie er in früheren Cantaten, namentlich den auf Choräle gegründeten gethan hatte, ſie der ſo eigenthümlich von ihm aufgefaßten Melodie einzuverleiben, entbehrte aber dadurch nun einer Arie, womit er den Schlußgeſang einzuleiten wünſchte, der in feſtlichem Tone dem Anfangschore anklingen ſollte. Wie er nun dieſen bereits aus einer früheren Arbeit entlehnt hatte, griff er auch jene dort heraus, die Worte ihres Textes eben nur umdichtend, und ſo gelangte ſie hieher, wohin ſie uns nicht zu gehören ſcheint.

Die zweite Cantate in unſerer Reihe, dem 2ten Weihnachts-Feſttage beſtimmt, übertrifft in Abrundung und innerem Zuſammenhange die erſte um Vieles. Sie wird durch eine achtſtimmige Hirtenſymphonie eingeleitet (G dur, $^{12}/_{8}$). In dieſer treten zwei Inſtrumentalchöre gegenüber, der eine durch je zwei Oboi d'amore und da caccia gebildet, der andere durch die vier Bogeninſtrumente; beide hervorgehoben durch ihre eigenthümliche Tonfarbe, bald einander nachhallend, bald in einander greifend. Nach ihrem Schluſſe verkündet der Evangeliſt den weiteren Verfolg der bibliſchen Erzählung (Lucas II, 8. 9); von den Hirten, die auf dem Felde ihre Heerden geweidet, von der Erſcheinung des Engels; an ſie ſchließt ſich, in der Melodie des Riſiſchen Weihnachtliedes: „Ermuntre dich mein ſchwacher Geiſt" **) folgende Strophe:

Brich an du ſchönes Morgenlicht, und laß den Himmel tagen,
Du Hirtenvolk erſchrecke nicht, weil dir die Engel ſagen:
Daß dieſes ſchwache Knäbelein ſoll unſer Troſt und Freude ſeyn,
Dazu den Satan zwingen, und letztlich Freude bringen.

Der Evangeliſt fährt nun fort mit den erſten Worten des 10ten Verſes: dann hebt ſich aus ſeinem Berichte die Geſtalt des Engels hervor in der Sopranſtimme, (mit dem übrigen Theile des 10ten, und

*) Cron' und Preis gecrönter Damen,
Königin, mit deinem Namen
Füll' ich dieſen Creiß der Welt;
Was der Tugend ſtets gefällt,
Und was nur die Helden haben,
Seyn dir angeborne Gaben.

**) Choralgeſänge, 9; Becker 9 A.

dem elften Verſe) zu gezogenen Tönen der Geigen, den Hirten die Geburt des Erlöſers offenbarend. Seine Kunde wird jedoch unterbrochen durch ein begleitetes Recitativ des Baſſes, deſſen Inhalt wir in die Worte zuſammenfaſſen: dem Hirten Abraham geſchahe die erſte Verheißung; Hirten ſind es nun wieder, denen die Erfüllung verkündet wird. Die folgende Arie des Tenor, zweiſtimmig begleitet (durch eine Flöte und den Baß) in weſentlicher Mitwirkung jeder Stimme, ſo daß alle einen dreiſtimmigen Satz in ſtrengem Sinne darſtellen, und geſtaltet wie viele ähnliche unſeres Meiſters, fordert die Hirten auf, dem verkündeten Wunder entgegenzueilen:

Frohe Hirten, eilt euch, eilet,
Eh ihr euch zu lang verweilet,
Eilt das holde Kind zu ſehen ꝛc.

der Evangeliſt, an die Stelle des Engels tretend, bedeutet mit den Worten des 12ten Verſes nun die Hirten, woran ſie das verheißene Kind erkennen würden: „und das habt zum Zeichen: ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt, und in einer Krippe liegend.“ Dieſe Worte rufen, gleich denen des 7ten Verſes, die Erinnerung wieder auf an die Knechtsgeſtalt, worin der Herr auf Erden erſchien, und mit ihr bietet ſich auch die 6te Strophe des Liedes „Gelobet ſeiſt du Jeſu Chriſt“ abermals dar:

Er iſt auf Erden kommen arm*)
Daß er unſer ſich erbarm ꝛc.

dieſe erſcheint aber hier in 4ſtimmigem Chorgeſange, auch nicht zu der urſprünglichen Melodie ihres Liedes, ſondern (mit einiger Anbequemung in deſſen zweiter Zeile) zu der des Weihnachtliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her.“ Dieſe begegnet uns in eigenthümlicher Faſſung: in dem Umfange von C und, der Grundſtimme zufolge, in ihren Schlußfällen durchweg nach dieſem Grundtone hingewendet, jedoch ſo, daß der zweite auf deſſen Unterquinte (F) hindeutet, der dritte auf ſeine Unterquarte (G), wodurch dem Ganzen ein Anklang an das Mixolydiſche geliehen und ein ernſterer Ton angeſtimmt wird als der, dem heiteren Joniſchen eignende. Nach dieſem Chore tritt noch nicht ſogleich die Fortſetzung des evangeliſchen Berichtes ein; es reiht ſich an ihn zunächſt ein Recitativ des Baſſes, von den vier Hoboen zuerſt in kurz angegebenen, dann ſchwebend getragenen Accorden begleitet, worin er die Hirten auffordert, dem neugebornen Erlöſer ein Wiegenlied zu ſingen. Dieſes geſchieht denn auch von einer Altſtimme, zu den Tönen der 4 Geigen, deren erſter ein Oboè d'amore, der 2ten und der Viola ein Oboè da caccia im Einklange ſich anſchließt:

Schlafe mein Liebſter, genieße der Ruh,
Wache nach dieſem für Aller Gedeihen ꝛc.

Der weiche, träumeriſche Ton des Wiegenliedes iſt dem Meiſter in dem erſten Theile dieſes ſehr melodiſchen, geſangreichen Satzes wohlgelungen; das Gepräge eines ſolchen verſchwindet jedoch wiederum in dem zweiten, deſſen bunte und reiche Verbrämungen, von kurzen Zwiſchenſätzen der Inſtrumente

*) S. Beiſpiel 104 b.

aufregend unterbrochen, die nun nicht länger ruhigen Fluſſes, noch in gleichen Pulſen ſanft fortgehen, eher geeignet ſind aus dem Schlafe zu erwecken, als in denſelben einzuſingen. Erſt nachdem hinter dieſem zweiten Theile der erſte wieder gehört worden iſt, ſetzt ſich der evangeliſche Bericht fort (V. 13) und dieſem iſt (V. 14) in einem mit allen Inſtrumenten begleiteten 4ſtimmigen Chore der Lobgeſang der Engel angeſchloſſen: „Ehre ſei Gott in der Höhe, und Friede auf Erden, und den Menſchen ein Wohlgefallen.“ Hier hören wir die himmliſchen Boten nicht heranſchweben, wie in der Begleitung Händels zu den Worten des 13ten Verſes an der angeführten Stelle, noch leiſer und leiſer ſtets entſchweben nachdem ſie ihr Loblied geendet, wie bei ihm; unvorbereitet ſind ſie in reicher Fülle da, in freudigem Gewimmel, und ihr Geſang endet kräftig ohne verklingendes Nachſpiel. Denn hier ſcheint vorausgeſetzt zu werden, daß ſie auch noch einſtimmen in den Geſang der Hirten mit welchem die Cantate ſchließt. Ein kurzes Recitativ des Baſſes fordert dazu auf: und es erklingt nun in 4ſtimmigem Geſange die 2te Strophe des Liedes: „Wir ſingen dir Immanuel“ deren erſte Worte lauten:

Wir ſingen dir mit deinem Heer ꝛc.

zu der Weiſe „Vom Himmel hoch da komm ich her“, begleitet von den Geigeninſtrumenten, und mit Zwiſchenſätzen der 4 Hoboen, aus der beginnenden Hirtenſymphonie entlehnt, welche das Ganze mit einem kurzen, verhallenden Nachſpiele ſchließen. Die ſonſt unveränderte Melodie erſcheint hier im $^{12}/_{8}$-Takte, in dem hohen Tonumfange von G, ein heller, lieblich wiegender Geſang; dieſen Umfang hat ſie in der 2ten Ausgabe der Choralgeſänge behalten, nur der Takt iſt auf $^{4}/_{4}$ zurückgebracht, die Gliederung durch die Drei alſo getilgt (Ch. Geſ. 343); in Beckers Ausgabe (45. B.) iſt, der Gleichmäßigkeit mit der vorangehenden Bearbeitung wegen, auch der Tonumfang um eine Quarte tiefer (D) genommen, und in dieſer Geſtalt giebt ſie nur noch einen Schatten ihrer urſprünglichen Behandlung.

Die Cantate für den dritten Weihnachtstag, anknüpfend an das in der bibliſchen Erzählung Folgende, die Anbetung der Hirten, hebt an gleich der erſten mit einem, jener oft angeführten lobpreiſenden Muſik auf die neue Königin von Polen, Gemahlin Auguſts des 3ten, entlehnten Chore. Seiner urſprünglichen Beſtimmung zufolge iſt er meiſt arienhaft gehalten (D dur, $^{3}/_{8}$), durch die Geigen, zwei Hoboen, zwei Flöten, 3 Trompeten und Pauken reich begleitet. Sein urſprünglicher Text: „Blühet ihr Linden in Sachſen wie Cedern“ iſt nun in folgende Reime verwandelt:

Herrſcher im Himmel, erhöre das Lallen,
Laß dir die matten Geſänge gefallen ꝛc.

Der Evangeliſt ſchließt ſich dieſem Chore an mit der erſten Hälfte des 15ten Verſes: „und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren ꝛc.“; mit der zweiten Hälfte deſſelben: „Laſſet uns gehen gen Bethlehem ꝛc.“ welche die Hirten redend einführt, beginnt ein vierſtimmiger Chor mit bewegtem ſelbſtändigen Baſſe, von fortlaufenden Sechzehntheilfiguren begleitet, welche die erſte Geige und Flöte im Einklange dazu ausführen. Ein Recitativ des Baſſes zu den austönenden Klängen zweier Flöten: „er hat ſein Volk getröſtet ꝛc.“ erinnert die Gemeine an dasjenige, was ſie dem Herrn verdanke; anerkennend ſtimmt ſie ein mit der letzten Strophe des Liedes: „Gelobet ſeiſt du, Jeſu Chriſt“ ꝛc.:

Das hat er alles uns gethan,
Sein groß' Lieb' zu zeigen an ꝛc.

zu deſſen Melodie, und einer in die Sammlung der Bachſchen Choralgeſänge nicht aufgenommenen harmoniſchen Behandlung. Sopran und Baß laſſen in einem, durch zwei Oboi d'amore und die Grundſtimme begleiteten, weit ausgeſponnenem Duett (A dur, $^3/_8$) in zwei Theilen, mit Wiederholung des erſten, ſich hören:

Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen
Tröſtet uns und macht uns reich ꝛc.

nach ihm erſt tritt der Evangeliſt wieder ein mit Vers 16 bis 19. Der letzte derſelben: „Maria aber behielt alle dieſe Worte, und bewegte ſie in ihrem Herzen" giebt Gelegenheit zu einer gleich einem Trio gefaßten Arie des Altes, mit Begleitung einer Geige und der Grundſtimme:

Schließe, mein Herze, dies ſeelige Wunder
Feſt in deinen Glauben ein ꝛc.

an deren Schluſſe zu dem Klange zweier Flöten die Altſtimme in einem kurzen Recitative wiederholt ſich verheißt, das Herz ſolle alles bewahren, was es „an dieſer holden Zeit zu ſeiner Seeligkeit für ſicheren Beweis erfahren." Hier nun tritt der volle Chor ein mit der durch Bach umgeſchaffenen Melodie Ebelings zu Paul Gerhards Liede „Warum ſollt ich mich denn grämen"*), (Choral.-Geſ. 139. Becker 102 A.) aber nicht zu dieſem, ſondern zu der 15ten Strophe des Liedes: „Fröhlich ſoll mein Herze ſpringen" von demſelben Dichter:

Ich will dich mit Fleiß bewahren,
Ich will dir leben hier,
Dir will ich abfahren ꝛc.

einer Melodie, deren wir, ſo wie ihrer Behandlung bereits da gedachten, wo wir Bachs Choralſatz näher betrachtet haben. Auf das über die Bedeutſamkeit beider dort Geſagte verweiſen wir, nur hinzufügend, daß beides den höchſten Lichtpunkt dieſer Cantate bildet. Denn das nun Folgende nimmt uns nur wenig noch in Anſpruch. Der Evangeliſt endet ſeinen Bericht mit V. 20 an der bezeichneten Stelle; auf die, an ſich ſchwungloſe Melodie des Weihnachtliedes: „Wir Chriſtenleut"**) ertönt eine, in Bachs Handſchrift, wie oft, nur durch ihre Anfangsworte bezeichnete Strophe eines mir unbekannten Liedes: „Seid froh dieweil hier unſer Heil ꝛc."; damit ſoll aber das Ganze nicht geſchloſſen werden, wie ſonſt gewöhnlich, ſondern die Wiederholung des Anfangschores iſt vorgeſchrieben, der die geiſtliche Stimmung zu erhalten wenig geeignet iſt.

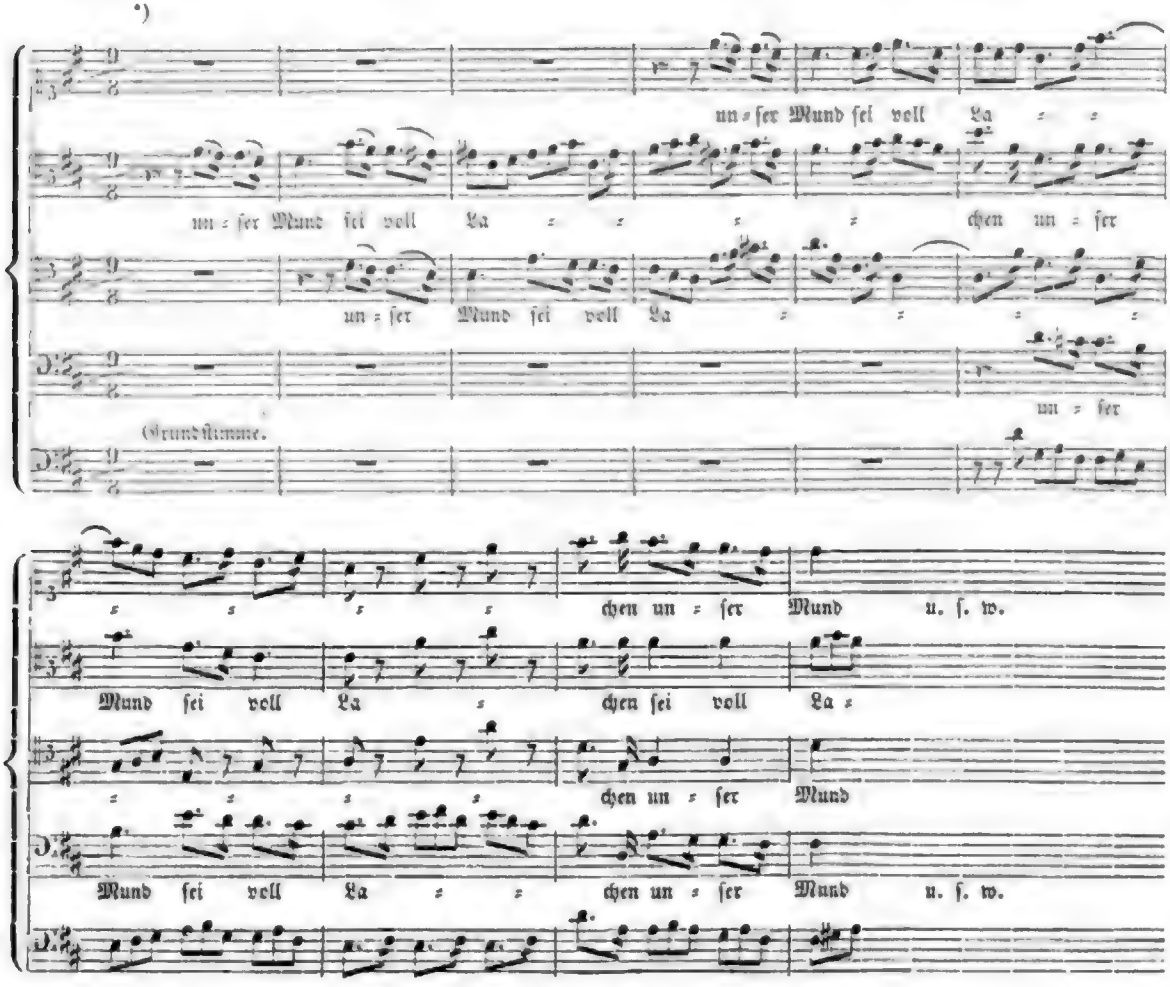
Vorübergehend gedenken wir noch drei anderer Cantaten Bachs für die drei Tage des Weih-

*) S. Seite 303.

**) Choral. S. 359, Becker 57 C, aus Fis moll nach G moll verſetzt. Die Melodie begegnete mir zuerſt in einer „kurtzen Comedien von der Geburt des Herren Chriſti" welche der verdiente Cuſtos der königl. Bibliothek zu Berlin, Herr Gottlieb Friedländer, 1839 aus der Handſchrift hat abdrucken laſſen. Dieſes geiſtliche Schauſpiel wurde von den Prinzen und Prinzeſſinnen des Churfürſtlichen Hofes im Jahre 1589 in Berlin aufgeführt. Die Melodie ſteht S. 9 dieſes Abdruckes, mit der Überſchrift: „Allhier fehett ein Engell aus der Musiken folgenden geſangk an zu ſingen, welchen die anderen mit den Instrumete hergegen andtworten."

nachtfeſtes. Die dem erſten beſtimmte weicht in ihrer Anordnung wenig ab von der damals gewöhnlichen der Sonntags- und Feſtmuſiken. Sie beginnt mit einem Schriftſpruche (Pfalm 126, V. 2): „Unſer Mund ſei voll Lachen, und unſere Zunge voll Rühmens, denn der Herr hat Großes an uns gethan", der als 4ſtimmiger Chor behandelt iſt, eingeleitet durch ein Vorſpiel von drei Hoboen und einem Fagott, die als ein Chor von Bläſern den 4 Bogeninſtrumenten gegenüberſtehen und in deren Wetteifer 3 Trompeten und Pauken bald hineinrufen, bald ihren gemeinſchaftlichen Schlußfällen ſich anſchließen. Ernſthaft und prächtig, in geradem Takte (D dur), iſt die Einleitung gehalten; mit dem Eintritte des Geſanges wechſelt der Takt und wird dreitheilig (⁹/₈), die Bewegung raſch und munter, der Gegenſatz rollender Triolenfiguren und punktirter Achtel, den bald die Singſtimmen unter ſich, bald im Verhältniſſe zu der Begleitung darſtellen, belebt den breit ausgeführten Satz, und kurz hervorgeſtoßene Achtel, bald nur in den Mittelſtimmen, bald in den 3 oberen, während der Baß jene rollenden Triolen hören läßt, ſcheinen das „Lachen" in herber, ſcharf umriſſener Tonmalerei verſinnlichen zu ſollen.*) Am Schluſſe des Geſanges kehrt mit dem Vorſpiele und dem geraden Takte auch

*)



die frühere, ernſt-gemeſſene Bewegung wieder. Nach einer Reihe von Einzelgeſängen, unter denen ein Duett zwiſchen dem Sopran und Tenor ($^{12}/_{8}$, A dur) auf die Worte: „Ehre ſei Gott in der Höhe" am meiſten das Gepräge des Feſtes trägt, dem das Ganze gewidmet iſt, ſchließt die letzte Strophe des Weihnachtliedes: „Wir Chriſtenleut" daſſelbe ab. — Die Cantate für den zweiten Feſttag gleicht in ihrer Anlage der eben beſprochenen. Auch ſie beginnt mit einem Schriftſpruche: (Dazu iſt erſchienen der Sohn Gottes, daß er die Werke des Teufels zerſtöre) der theils in gleichmäßig redeähnlichem Fortſchritte, theils in Verwebungen der Stimmen gehört wird. Dadurch aber zeichnet ſie ſich aus, daß ſie drei einfach behandelte Strophen geiſtlicher Lieder enthält. Zuerſt die dritte des Weihnachtliedes „Wir Chriſtenleut":

Die Sünd' macht Leid, Chriſtus bringt Freud,
Weil er zu uns in dieſe Welt iſt kommen ꝛc.

zu deſſen gewöhnlicher Melodie, wie wir dieſe zuvor in zwei Fällen antrafen; ſpäter die 2te des P. Gerhardſchen Troſtgeſanges: „Schwing dich auf zu deinem Gott" ꝛc. die den Worten eines begleiteten Recitativs der Altſtimme: „die Schlange ſo im Paradies auf alle Adamskinder das Gift der Seelen fallen ließ, bringt uns nicht mehr Gefahr" ꝛc. ſich anreiht:

Schüttle deinen Kopf und ſprich:
Weich du alte Schlange!
Was erneu'ſt du deinen Stich,
Machſt mir angſt und bange?

mit einer Melodie auftretend*) (Ch. G. 142, Becker 105) die wir aus entſcheidenden Gründen unſerem Meiſter auch als Sänger zuſchreiben zu dürfen meinten. Zum Schluſſe endlich erſcheint, mit Hammerſchmidts Weiſe, die vierte und letzte Strophe des Keimannſchen Weihnachtliedes „Freuet euch ihr Chriſten alle ꝛc."**) (Ch. G. 8, Becker 8.):

Jeſu nimm dich deiner Glieder
Ferner in Genaden an ꝛc.

Über die Einzelgeſänge mit denen dieſe 4ſtimmigen Liedſätze umgeben ſind wüßten wir nichts zu bemerken, das nicht früher ſchon vorgekommen wäre. Die Cantate für den dritten Weihnachtstag endlich beginnt und ſchließt mit einer Melodie, welche (wie die des erwähnten Gerhardſchen Liedes) wir wegen Bachs Urheberſchaft ſchon früher beſprachen. Es iſt die des Weihnachtliedes: „Ich freue mich in dir"***). Zuerſt erſcheint ſie mit deſſen erſter Strophe, einfach 4ſtimmig geſetzt nach Bachſcher Weiſe, nur daß bei der Schlußzeile zu der forttönenden Oberſtimme die drei tieferen ſich in freiem Tonſpiele ergehen. Umgeben iſt dieſer Satz durch eine lebhaft figurirte, in ihren Grundgedanken von ihm unabhängige Begleitung zweier Hoboen und einer Sologeige neben den gewöhnlichen Bogenin-

*) S. Seite 282.
**) S. Theil II. Beiſpiel 114.
***) S. Seite 281.

ſtrumenten, die ihn durch längere Zwiſchenſätze unterbricht. Zu der am Schluſſe des Ganzen, ohne ſelbſtändige Begleitung, wiederkehrenden Singweiſe ertönt die letzte Strophe des Liedes (Ch. G. 61; Becker desgl.):

Wohlan, ſo will ich mich an dich, o Jeſu halten ꝛc.

Eine längere durch zwei Oboi d'amore geſchmückte Arie für den Alt, eine nur mit den Bogeninſtrumenten begleitete der Oberſtimme, bilden den mittleren Theil dieſer wenig umfänglichen Cantate.

Wir kehren nach dieſem Seitenblicke zurück zu den drei übrigen der, die Weihnachtszeit in weiteſtem Sinne umfaſſenden Cantaten Bachs, die uns abermals Veranlaſſung geben werden, andere von gleicher Beſtimmung außerhalb dieſes zuſammengehörenden Kreiſes mit ihnen zu vergleichen.

Zunächſt tritt uns, als vierte dieſer Reihe, die Cantate für das Neujahrsfeſt entgegen; merkwürdig, weil ſie, wenn auch Weiſen geiſtlicher Lieder bietend, doch keine der damals in kirchlichem Gebrauche üblichen enthält. Sie beginnt mit einem arienhaft gehaltenem Chore (F dur, ⅜), außer den gewöhnlichen Geigeninſtrumenten von 2 Hörnern und Hoboen begleitet: „Fallt mit Danken, fallt mit Loben vor des Höchſten Gnadenthron ꝛc.", der angenehm und fließend iſt, aber ohne kirchliches Gepräge, und wohl auch einer weltlichen Gelegenheitsmuſik angehören mag, die ich bisher noch nicht aufzufinden vermochte. Die Theilnahme des Evangeliſten, deſſen Bericht hier ſich anſchließt, beſchränkt ſich allein auf V. 21 am angeführten Orte von Lucas' Evangelium, dem kürzeſten aller bibliſch-evangeliſchen Feſtabſchnitte. Einem durch die Baßſtimme zu gezogenen Tönen der Geigen vorgetragenen Recitative, das Freude ausſpricht über des Erlöſers Name Immanuel, geſellt ſich unerwartet, von choralartigen Wendungen in Bachs Art durch die Geigeninſtrumente begleitet, in arienhaftem, lieblichem Geſange, der Sopran, mit dem Aufgeſange des Jeſusliedes:

Jeſu du mein liebſtes Leben, meiner Seelen Bräutigam,
Der du dich für mich gegeben an des bittern Kreuzes Stamm,

und dazu ertönen die Worte jenes Recitatives: „Komm, ich will dich mit Luſt umfaſſen, mein Herze ſoll dich nimmer laſſen, ach ſo nimm mich zu dir." Mit dem Schluſſe des Aufgeſangs von jenem Liede verſtummt der Geſang des Soprans, das Recitativ des Baſſes aber ſetzt ſich in gleicher Art fort als zuvor, mit den Worten ſchließend: „Dein Name ſteht in mir geſchrieben, der hat des Todes Furcht vertrieben", und durch ſie eine Arie des Sopran einleitend:

Flößt, mein Heiland, flößt Dein Namen
Auch den allerkleinſten Saamen
Jenes ſtrengen Schreckens ein?
Nein! du ſagſt ja ſelber Nein!
Sollt' ich nun das Sterben ſcheuen?
Nein! dein ſüßes Wort iſt da;
Oder ſollt' ich mich erfreuen?
Ja, du Heiland ſprichſt ſelbſt Ja!

Sie iſt nur von einem ſelbſtändig mitwirkenden Hoboe und der Grundſtimme begleitet (⅝, C dur), zu ihr ertönt aber ein doppeltes Echo: dieſes begleitenden Inſtrumentes und einer den Hauptgeſang in

leiſem, zartem Hauche nachhallenden 2ten Sopranſtimme; ein Nachklang und Wiedertönen, das unaufhörlich herausgefordert, in tändelndem Spiele ſich lange fortſetzt. Iſt es endlich verhallt, ſo wird der ihm vorangehende Satz wieder aufgenommen. Der Baß beginnt: „Wohlan, dein Name ſoll allein in meinem Herzen ſeyn", und an dieſe Worte ſchließt ſich in feierlich frommen, wie zuvor begleiteten Tönen des Sopranes der Abgeſang des früher abgebrochenen Liedes:

Jeſu meine Freud' und Wonne,
Meine Hoffnung, Schatz und Theil,
Mein' Erlöſung, Schutz und Heil,
Fürſt und König, Licht und Sonne!
Ach wie ſoll ich würdiglich
Mein Herr Jeſu preiſen dich?

An einzelnen Ruhepunkten dieſes Geſanges wird das zu ihm fortgeſetzte Recitativ des Baſſes allein vernommen, beide aber hören zugleich auf, der Baß mit den Worten: „Sage mir, wie rühm ich dich, Liebſter, ſage mir, wie dank' ich dir", und leiſe verklingen dann in zwei Takten kurzen Nachſpiels die Töne der Begleitung. Der ſanfte, ruhig fließende Geſang der Oberſtimme, der redemäßige, mehr bewegte und zerſtückte des Baſſes ſtellen einen bedeutungsvollen Gegenſatz dar und gewähren das anmuthigſte Bild. Die Melodie, mit der jenes Lied erſcheint, gehört unſerem Meiſter wohl auch als Sänger an. Sie iſt, ihrer würdigen Faſſung ungeachtet, doch mehr arien- als liedhaft; die Strophe ihres Liedes iſt die des Riſtſchen: „Laſſet uns den Herren preiſen" und des Gerhardſchen: „Sollt' ich meinem Gott nicht ſingen", ich fand aber die Weiſe, mit der ſie hier erſcheint, nicht in den ſonſt reichhaltigſten Melodieenbüchern der kurz vorhergehenden und nachfolgenden Zeit: in Dretzels „muſikaliſcher Harmonie des evangeliſchen Zions" (1731), noch Königs „harmoniſchem Liederſchatze" (1738), und halte mich dadurch und durch ihr eigenthümliches Gepräge zu dem Schluſſe auf Bachs Urheberſchaft berechtigt. Von der nun folgenden Arie des Tenor (D moll, ¾), die von zwei Geigen und dem Baſſe begleitet wird, iſt nur zu bemerken, daß ſie eine Art fugirten Satzes darſtellt, der in einem Vorſpiele von den begleitenden Inſtrumenten begonnen wird und in welchen dann die Singſtimme als gleichmäßig mitwirkendes Glied eintritt. Bei Sätzen ſolcher Art liebt unſer Meiſter ſich auszubreiten; dieſem hat er noch einen zweiten Theil beigefügt, und nach ihm die Wiederholung des erſten angeordnet. Seine Worte:

Ich will dir zu Ehren leben,
Mein Heiland gieb mir Kraft und Muth,
Daß es mein Herz auch willig thut ꝛc.,

hat Bach vielleicht eben deshalb ſo geſungen wie er es gethan, um der beſchaulichen, in Liebe verſenkten Frömmigkeit, die der vorangehende Geſang athmet, das Bild eines kämpfenden, ringenden frommen Lebens gegenüberzuſtellen; eine Aufgabe, zu der ſchon der vorliegende Text veranlaßte, und die bei der tiefen Abſichtlichkeit der Werke des Meiſters wohl vorauszuſetzen iſt. Der Schlußchoral bringt die 15te Strophe des Riſtſchen Liedes: „Hilf Herr Jeſu, laß gelingen" mit einer neuen Me-

lodie*), deren wir ſchon zuvor gedachten als einer unſerem Meiſter auch als Sänger angehörenden. Sie iſt in den Choralgeſängen (367, bei Becker 209) zu finden, doch ohne Vorſpiel, Zwiſchenſätze und den ſelbſtändigen bewegten Inſtrumentalbaß, der hier allezeit mit ihr erſcheint. Hörner und Hoboen wetteifern untereinander und mit den Geigen in jenen; ſobald der Geſang eintritt, verſtummen die Hörner, und die andern Inſtrumente ſchmiegen ſich an ihn im Einklange. Die Worte:

Jeſu richte mein Beginnen, Jeſu bleibe ſtets bei mir ꝛc.

ſtehen in genauem Zuſammenhange mit allem Vorangehenden und bilden einen würdigen Schluß zu dieſer dem Namen des Erlöſers eigends gewidmeten Cantate.

Die nächſtfolgende fünfte iſt dem Sonntage nach Neujahr beſtimmt. Der ſie beginnende Chor (A dur, ¾) außer den Geigeninſtrumenten nur von zwei Hoboen begleitet:

„Ehre ſei dir, Gott, geſungen, dir ſei Lob und Dank bereit't" ꝛc.

trägt wie die der andern dieſem Kreiſe angehörenden Cantaten im Ganzen das Gepräge einer Chorarie. Er beſteht aus zwei Theilen, deren zweiter die entſprechende weiche Tonart darſtellt, und auf ähnlichen Grundgedanken beruht als der nach ihm zu wiederholende in der harten; hin und wieder nur wechſelt Verwebung der Stimmen mit gleichem Fortſchritte derſelben. Nach ſeinem Schluſſe beginnt der Evangeliſt ſeinen Bericht mit dem erſten Verſe des zweiten Capitels in Matthäus' Evangelium: „Da Jeſus geboren war zu Bethlehem im jüdiſchen Lande zur Zeit des Königs Herodes, ſiehe, da kamen die Weiſen vom Morgenlande gen Jeruſalem und ſprachen" ꝛc. Nach dieſen Worten erſcheint ein 4ſtimmiger Chor, einfach begleitet, mit der erſten Hälfte des folgenden 2ten Verſes: „Wo iſt der neugeborne König der Juden?" der Alt antwortet zu forthallenden Tönen der Geigen: „Sucht ihn in meiner Bruſt, hier wohnt er, mir und ihm zur Luſt!" Der Chor fährt fort, nun die Stimmen verwebend: „Wir haben ſeinen Stern geſehen im Morgenlande, und ſind gekommen ihn anzubeten!" Wiederum entgegnet der Alt, begleitet wie zuvor:

Wohl euch, die ihr dies Licht geſehn,
Es iſt zu eurem Heil geſchehn!
Mein Heiland, du, du biſt das Licht,
Das auch den Heiden ſcheinen ſollen,
Und ſie, ſie kennen dich noch nicht,
Als ſie dich ſchon verehren wollen;
Wie hell, wie klar muß nicht dein Schein,
Geliebter Jeſu, ſeyn!

und nun tritt der volle vierſtimmige Chor ein zu der Weiſe des Liedes: „In dich hab' ich gehoffet Herr"**) mit folgender Strophe eines von mir bisher nicht aufgefundenen Liedes:

Dein Glaub' all' Finſterniß verzehrt,
Die trübe Nacht in Licht verkehrt,

*) S. S. 283, 284.
**) Ch. S. 77. Becker 72.

Leit' uns auf deinen Wegen,
Daß dein Geſicht und herrlich Licht
Wir ewig ſchauen mögen!

Mit einer von einem Hoboe und der Grundſtimme begleiteten Arie, worin beides, Inſtrumente und Geſang, einen 3ſtimmigen Satz ſelbſtändig zuſammenwirkender Stimmen darſtellen (Fis moll, ¾), ſchließt ſich der Baß an: „Erleucht' auch meine finſtern Sinne" ꝛc. Darauf ſetzt der Evangeliſt ſeinen Bericht fort, mit dem 3ten Verſe an der bezeichneten Stelle: „Da das der König Herodes hörte, erſchrak er, und mit ihm das ganze Jeruſalem". Da unterbricht der Alt mit einem durch zitternde kurze Sätze der Geigen, die auf das Erſchrecken deuten ſollen, unterbrochenem Recitative; er fragt: Warum wollt ihr erſchrecken? freuen ſolltet ihr euch vielmehr über den Bringer eures Heils! Der Bericht knüpft nach dieſer Unterbrechung wieder an mit dem 4ten, 5ten und 6ten Verſe; wo aber im 5ten die von dem beſorgten Könige zu Rathe gezogenen Hohenprieſter und Schriftgelehrten ihm antworten, treten ſie nicht als Chor heraus, ſondern die evangeliſche Erzählung geht in gleichem Tone fort, nur daß mit den Worten der Verheißung: „Und du Bethlehem im jüdiſchen Lande biſt mit nichten die kleinſte unter den Fürſten Juda" ſie, obgleich ſtets nur durch den Baß begleitet, geſangähnlicher, nachdrücklicher betont wird und die Grundſtimme bewegter fortſchreitet. Damit ſchließt der den Worten nach bibliſche Theil dieſer Cantate, die nur noch zwei Einzelgeſänge zu freier Dichtung und die Strophe eines Kirchenliedes enthält. Zunächſt erſcheinen von dem Baſſe und einer Sologeige begleitet, die ſich in lebhaften Gängen ergeht, Sopran und Tenor (H moll, ¾) ſehnſüchtig fragend: „Ach wann wird die Zeit erſcheinen? ach wann kommt der Troſt der Seinen" ꝛc.? dazwiſchen ruft der Alt: „Schweigt, er iſt ſchon wirklich hier!" Nach dem Schluſſe dieſes Geſanges aber verkündet eben dieſe Stimme, die im Fortgange der ganzen Cantate immer belehrend, berichtigend, tröſtend auftritt, von zwei Hoboen begleitet, in einem kurzen Recitative: „Mein Liebſter herrſchet ſchon; ein Herz, das ſeine Herrſchaft liebet, und ſich ihm ganz zu eigen giebet, iſt meines Jeſu Thron." An dieſe Worte reiht ſich der Schlußchoral, auf Heinrich Alberts Melodie: „Gott des Himmels und der Erden" (Ch. G. 34., Becker desgl.) zu der Strophe eines mir unbekannt gebliebenen Liedes, wenn ſie nicht einzeln für dieſe Cantate gedichtet iſt:

Zwar iſt ſolche Herzensſtube wohl kein ſchöner Fürſtenſaal,
Sondern eine finſtre Grube; doch, ſobald dein Gnadenſtrahl
In dieſelbe nur wird blinken, wird ſie voller Sonnen dünken.

Die ſechste, den Kreis der Weihnachtszeit beſchließende Cantate gehört dem Feſte der Erſcheinung Chriſti an, oder der h. drei Könige. In der Anlage, ſelbſt in den allgemeinen Zügen der Ausführung ihrer einzelnen Theile, gleicht ſie den vorhergehenden, wir bedürfen alſo nicht eines langen Verweilens bei derſelben. Hier, als bei einer höheren feſtlichen Veranlaſſung, erſcheinen wieder zu dem beginnenden Chore und dem ſchließenden Chorale neben der Begleitung der Geigen und zweier Hoboen auch drei Trompeten und Pauken. Sogleich der erſte Chor bezeichnet die in dem Ganzen vorwaltende Stimmung. Trotz alles Schnaubens der Feinde — heißt es darin — werden wir ihnen entgehen, wenn wir gläubig auf des Herrn Macht und Hülfe vertrauen. Arienhaftes wechſelt in ihm mit Verwebung der Stimmen durch Nachahmungen; wir finden alſo in ihm wieder, was wir bei allen

einleitenden Chören dieſer Reihe von Feſtcantaten antrafen. Wenn er geendet hat, ſetzt dann der Evangeliſt mit dem 7ten und 8ten Verſe a. a. O. ſeinen Bericht fort, wie Herodes der Weiſen zur Vernichtung des neugebornen Erlöſers ſich habe bedienen wollen, eine Erzählung, aus der nunmehr jener König (durch eine Baßſtimme vertreten) ſelbſtändig hervorgehoben wird. In einem begleiteten Recitative, einer Arie, der zwei im Einklange fortgehende Oboi d'amore ſich anſchließen, die in kräftigmuthigen Rhythmen die Singſtimme durchkreuzen, ſpottet der Sopran der kleinlichen Liſt, die des Herrn Auge durchſchaue: „Nur ein Wink von ſeinen Händen ſtürzt ohnmächt'ge Menſchenmacht". Mit dem 9ten, 10ten, 11ten Verſe tritt darauf der Evangeliſt wieder ein, erzählend, wie die Weiſen, von ihrem Sterne geleitet, den Erlöſer gefunden; nachdem er verkündet: „Und (ſie) gingen in das Haus, und fanden das Kindlein mit Maria ſeiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an, und thaten ihre Schätze auf, und ſchenkten ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen", ertönt die erſte Strophe des Weihnachtliedes von Paul Gerhard:

Ich ſteh an deiner Krippen hier
O Jeſulein, mein Leben,
Ich ſtehe, bring, und ſchenke dir
Was du mir haſt gegeben ꝛc.,

geſungen im Chore zu der ſpäteren Weiſe des lutheriſchen Liedes: „Nun freu't euch lieben Chriſteng'mein", die wir meiſt vorzugsweiſe auf das Lied Bartholomäus Ringwalds angewendet finden: „Es iſt gewißlich an der Zeit"*). Die Könige des Morgenlandes brachten dem neugebornen Erlöſer die Schätze ihrer Lande dar: wir opfern ihm Geiſt, Sinn, Herz, Seel' und Muth, die von ihm empfangenen Gaben. Lieblich ertönt dieſes zu der ſchönen alten Melodie, einer der geſangreichſten früherer Zeit, die ohne andere ſelbſtändige Begleitung nur durch einen bewegten Inſtrumentalbaß belebt wird, den wir in der Sammlung der Choralgeſänge ungern vermiſſen. Nach dem Schluſſe dieſer Strophe endet der Evangeliſt mit dem 12ten Verſe ſeine Erzählung: wie Gott den Weiſen im Traume befohlen, nicht wieder ſich zu Herodes zu lenken, und ſie durch einen andern Weg zurückgekehrt ſeien in ihr Land.

Ein Recitativ des Tenor, meiſt von gezogenen Tönen zweier Oboi d'amore begleitet, aber auch durch melodiſche Sätze derſelben unterbrochen, ruft den Weiſen nach: „So geht, genug, mein Schatz geht nicht von hier" ꝛc.; eine Arie des Sopran (H moll, ¾) bietet den Feinden Trotz: „Nun mögt ihr ſtolzen Feinde ſchrecken, was könnt ihr mir für Furcht erwecken" ꝛc.; ein vierſtimmiges Re-

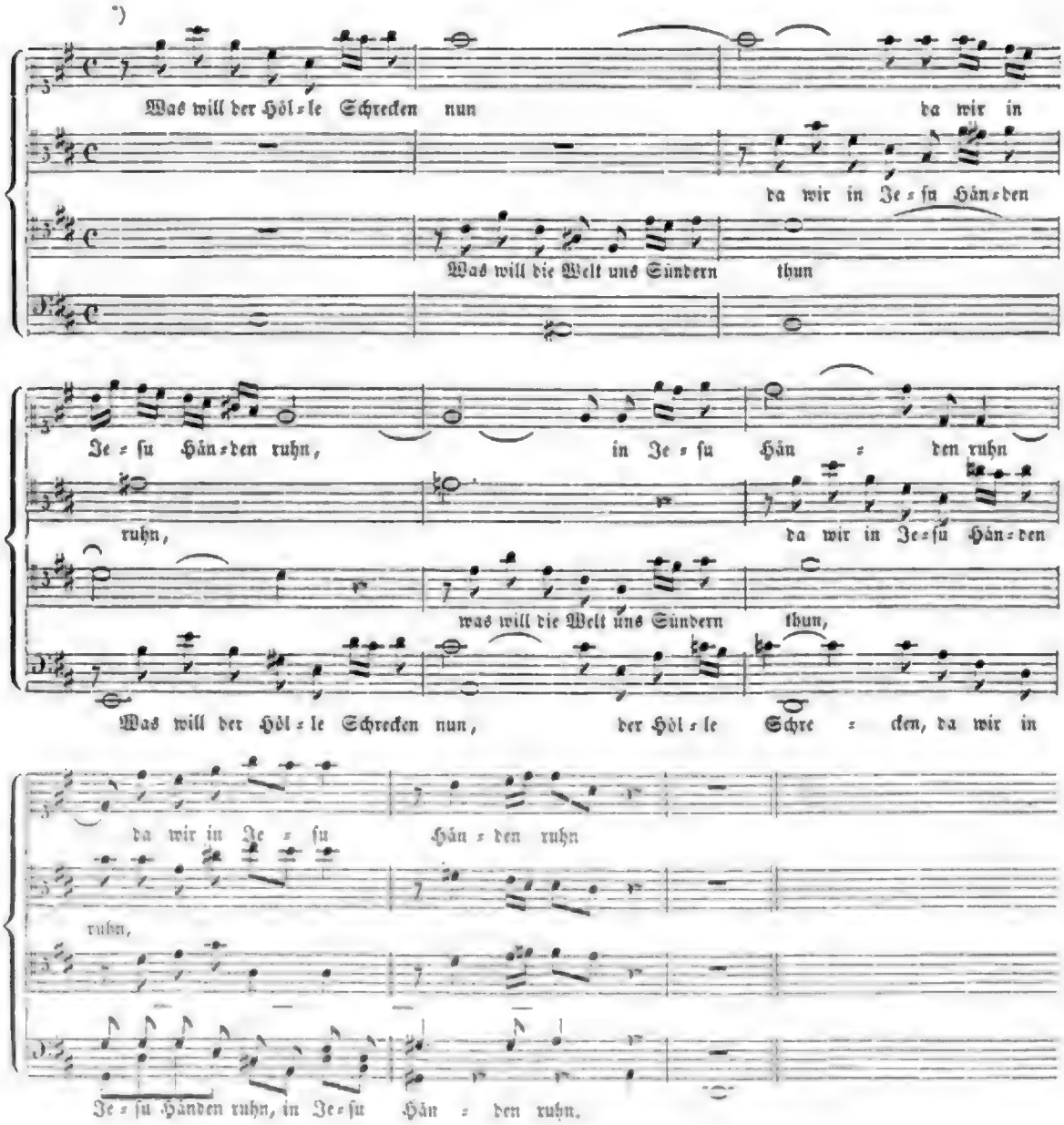
*) Gh. S. 361; Becker 199 B.

citativ*), in welchem die Stimmen, nach einander eintretend, zuletzt zu gemeinſchaftlichem Schlußfalle ſich vereinen, ſetzt dieſe Stimmung fort:

Was will der Hölle Schrecken nun,
Was will die Welt uns Sündern thun,
Da wir in Jeſu Händen ruhn? ꝛc.

und leitet den Schlußchoral ein, der dieſe ganze zu einem Oratorium vereinte Reihe von Cantaten krönt:

*)



Nun ſeid ihr wohl gerochen
An eurer Feinde Schaar,
Denn Chriſtus hat gebrochen
Was euch zuwider war;
Tod, Teufel, Sünd' und Hölle
Sind ganz und gar geſchwächt;
Bei Gott hat ſeine Stelle
Das menſchliche Geſchlecht.

Hier begegnet uns aufs neue jene Weiſe, die erſte, die in der Cantate auf den erſten Weihnachtstag uns entgegentrat, die aus weltlichem Geſange ſtammende des Paſſionsliedes: „O Haupt voll Blut und Wunden", aber mit wie anderem Gepräge! Dort als eine phrygiſche, feierlich, ernſt, demüthig einhergehend; hier als eine durchhin harter Tonart angehörende, heiter, ja prächtig, und mehr noch ſo durch den ihr geliehenen Schmuck der Begleitung. Ganz ſelbſtändig geht dieſe neben ihr her, nur die Hoboen ſchließen ſich ihr an; hörten wir ſie ohne den Geſang, ſie würde uns als eine Siegesſymphonie erſcheinen. Vor allen Inſtrumenten tritt die erſte Trompete hervor, fröhlichen Spieles daherjubelnd, in der Einleitung, den Zwiſchenſätzen, dem Nachſpiele; mit den Geigen, den Hoboen wetteifernd und noch am Schluſſe mit hohem hellen Tone über beide hinragend. In denſelben Tönen, nur anders gedeutet, und entfaltet durch die Harmonie; zuvor durch menſchliche Kehlen allein ausgehaucht, jetzt durch mannichfache Klänge des Erzes, des Holzes, der Saiten umſpielt, ſpricht ſich die Sehnſucht aus nach der Erſcheinung des Erlöſers, die Freude über deren Erfüllung.

Einem allgemeinen Überblicke von Bachs Thätigkeit und Bedeutung als kirchlichen Setzers ſparen wir auf, was über dieſen Kranz geiſtlicher Werke noch zu ſagen wäre, und betrachten einige einzeln ſtehende von ähnlicher Beſtimmung. Von geringerer Bedeutung iſt die mit den Worten: „Tritt auf die Glaubensbahn" beginnende Cantate für den Sonntag nach Weihnachten, ſie hat vier Arien und ein Duett durch Recitativ und Arioſo verbunden, ohne eigenthümliche Auffaſſung. In der Cantate für das Neujahrsfeſt, die auf das Lied: „Jeſu nun ſei gepreiſet" ſich gründet, finden wir meiſt in allen Sätzen, in jedem nach ſeiner Art und Beſtimmung, eine Behandlungsweiſe, wie ſie in früher beſprochenen uns begegnete; doch zeichnet ein den Schlußchoral einleitendes Baßrecitativ ſich aus durch einen eigenthümlichen Zug. Es heißt in dieſem Recitative: „doch weil der Feind bei Tag und Nacht zu unſerm Schaden wacht, und unſre Ruhe will verſtören, ſo wolleſt du o Gott erhören: wenn wir in heiliger Gemeine beten, den Satan unter unſre Füße treten." Dieſe letzten Worte, während alles Vorangehende zu bloßer Begleitung der Grundſtimme geſungen iſt, ertönen unerwartet in vollem Chore, mit großem Nachdrucke, mit einer Ernſtlichkeit, die hier von entſchiedener Wirkung iſt. Der Schlußgeſang, die 3te Strophe des erwähnten Liedes: „dein iſt allein die Ehre, dein iſt allein der Ruhm" ꝛc. zu deſſen gebräuchlicher Melodie vorgetragen (Ch. G. 11, Becker 11 A) erſcheint mit Trompetengeſchmetter zwiſchen den Stollen des Aufgeſanges und an deſſen Schluſſe, und eben ſo am Ende des Ganzen. Eine 2te Cantate von gleicher Beſtimmung: „Herr Gott dich loben wir" beginnt mit den vier erſten Zeilen dieſes alterthümlichen Lobgeſanges, deren Melodie als feſter Geſang in der Oberſtimme erſcheint zu einem lebhaften,

mannichfach figurirten Gewebe der drei tieferen, und endet mit der ſechsten (letzten) Strophe des Neujahrsliedes von Paul Eber: „Helft mir Gott's Güte preiſen," zu deſſen zweiter — nicht der ihm mit Helmbolds Liede: „Von Gott will ich nicht laſſen" oft gemeinſamen — Melodie. (Ch. G. 23; Becker 23 A).

Bedeutender als dieſe Cantaten, denen das Schriftwort neben dem Kirchenliede fehlt, iſt eine für das Dreikönigsfeſt beſtimmte, beginnend mit der 4ten Strophe des Weihnachtliedes: „Ein Kind gebor'n zu Bethlehem" (Puer natus in Bethlehem) nach deren Anfangsworten ſie ihren Namen führt: „Die Kön'ge aus Saba kamen dar". Dieſe erſcheint zu ihrer alten gebräuchlichen Melodie, von einer Flöte und zwei Hoboen, die ſich den Singſtimmen anſchließen, begleitet, in Bachs Art einfach behandelt (Ch. G. 12, Becker 12). An ſie reiht ſich unmittelbar das Schriftwort, aus der dieſem Feſte als epiſtoliſche Vorleſung beſtimmten Weiſſagung des Jeſaias, (LX, 1 — 6) jedoch nur mit der letzten Hälfte des ſechsten Verſes im ſechzigſten Capitel: „Sie werden aus Saba alle kommen, Gold und Weihrauch bringen, und des Herren Lob verkündigen." Ein friſcher Ruf zweier Hörner leitet dieſe als 4ſtimmiger Chor behandelten Worte ein, die außer jenen von 2 Flöten, 2 Oboi da caccia und den Geigen begleitet werden, vor deren weicheren und ſchärferen Tönen der volle Metallklang jener allezeit ſich geltend macht, aufmunternd, vorwärtstreibend, in den bewegten Rhythmen des $^{12}/_{8}$-Taktes. Dieſer ganze Chor bringt das Bild eines munteren Gewimmels uns lebhaft vor die Seele; er baut ſich auf aus mannichfaltigen, ſelbſtändig, und unter einander verwobenen friſchen melodiſchen Wendungen. In der Mitte erſcheinen für eine Weile die Singſtimmen allein in ſolcher Weiſe, ohne die Begleitung, die allgemach erſt wieder ihnen ſich geſellt; zum Schluſſe ſtrebt Singendes und Spielendes auf in kräftigen Einklängen und Octaven, die zuletzt in voller Harmonie ſich wiederum ausbreiten. Ohne Zweifel hat der Meiſter während er dieſen Chor ſchuf, an die Menge am Meere, die Macht der Heiden, die Fülle der Cameele, die Läufer aus Midian und Epha gedacht, von denen Jeſaias Prophezeiung redet. Geſang und Begleitung enden zu gleicher Zeit, und eine einzelne Baßſtimme erwähnt nun der erfüllten Weiſſagung, der reichen Gaben, welche die Könige des Morgenlandes dem neugebornen Erlöſer gebracht, die ſich bei ſeiner Krippe eingefunden; mit ihnen nahe auch der Gläubige dem Lebensfürſten, dem Lichte der Heiden, dem er jedoch nichts anderes zu bringen wiſſe als ſein Herz. Aber auch dieſe Gabe ſei nicht zu verſchmähen, ja, ſie ſei die beſſere. Die folgende, außer der Grundſtimme noch von 2 Oboi da caccia (im Umfange des Altes) begleitete, einen vierſtimmigen Satz ſelbſtändig zuſammenwirkender Stimmen darſtellende Arie, führt dieſen Gedanken weiter aus:

Gold und Ophir iſt zu ſchlecht, weg nur, weg mit eitlen Gaben
Die ihr aus der Erden bracht, Jeſus will das Herze haben,
Schenke dies, o Chriſtenſchaar, Jeſu zu dem neuen Jahr.

So wird er nun der weſentliche Inhalt des Ganzen, wie er in der vorher betrachteten Cantate gleicher Beſtimmung nur vorübergehend hervortrat. Denn in gleichem Sinne ſetzt das folgende Recitativ, die ihm angeſchloſſene Arie des Tenor, die Betrachtung fort. Der Herr möge das Herz nicht verſchmähen, lautet es in jenem, ſchließe es doch Dinge ein, Früchte ſeines Geiſtes: des Glaubens Gold, den Weihrauch des Gebets, die Myrrhen der Geduld. Aber der Herr ſelber möge ſich nun auch dem

Darbringenden ſchenken zu himmliſchem Reichthum! Die Arie (C dur, ⁶/₈) geſangreich, angenehm, von allen Inſtrumenten begleitet, die in Paare vereint, mit ihren mannichfachen Klängen ſich gegeneinander ſtellen, bietet wiederholt das Herz dar, und leitet ſo den Schlußchoral ein, die 10te Strophe des Liedes: „Ich hab' in Gottes Herz und Sinn" ꝛc. zu der aus dem Volksgeſange ſtammenden Weiſe: „Was mein Gott will, das g'ſcheh allzeit:"

Ei nun mein Gott, ſo fall ich dir getroſt in deine Hände,
Nimm mich, und mach es ſo mit mir, bis an mein letztes Ende,
Wie du wohl weißt, daß meinem Geiſt dadurch ſein Weg entſtehe,
Und deine Ehr je mehr und mehr ſich in mir ſelbſt erhöhe.

Das Feſt erſcheint hier in verſchiedener Bedeutung gefaßt als in den letzten Cantaten des die Weihnachtzeit umfaſſenden Kreiſes, aber nicht in geringerer. Dort, die Vergeblichkeit der Liſt und der Gewalt der Feinde des Höchſten, hier die Hingabe des Herzens an ihn; dort der Triumph über die Widerſacher, hier der Gegenſatz der reichen Pracht derer, die den arm auf Erden Gekommenen anbeten, des Glanzes ihrer Gaben, gegen die köſtlichen, wenn auch unſcheinbaren, die der Gläubige darbietet.

Hiemit ſchließen wir unſere Betrachtung der, dem Weihnachtkreiſe angehörenden Cantaten unſeres Meiſters, und wenden uns zu denen, welche der Leidenszeit und der Auferſtehung des Herrn gewidmet ſind.

Hier treten uns als großartige Erſcheinungen ſogleich ſeine beiden Paſſionen nach Matthäus und Johannes entgegen, die jetzt, durch den Druck bekannt gemacht, in den Händen aller Verehrer des Meiſters ſich befinden. Einem Gerüchte zufolge hat er auch die Leidensgeſchichte nach den andern beiden Evangeliſten in ähnlicher Art behandelt, ich kann indeß, da dieſe mir nicht zu eigener Anſchauung gelangt ſind, darüber nicht berichten.*) In jenen erſten beiden aber finden wir einestheils den allgemeinen Zügen nach, nur zeitgemäß ausgebildet, die ältere Form ſolcher Muſiken als Grundlage des Ganzen wieder, anderntheils aber auch die Aufnahme des um den Beginn des achtzehnten Jahrhunderts in neuem Sinne Hervorgegangenen, wie es namentlich bei den Hamburger geiſtlichen Tonſetzern in dieſer Zeit erſcheint. Es iſt eine Vermiſchung des Früheren und Späteren, nicht eine Verſchmelzung deſſelben zu einer neuen Form, wie ſie Brockes und ſeine Tonſetzer verſuchten; durch die Meiſterſchaft des großen Tonſetzers iſt aber dem auf ſolche Weiſe Hervorgegangenen dennoch das Gepräge der Einheit aufgedrückt, ohne welches daſſelbe überall kein Kunſtwerk ſeyn könnte. Zur Rechtfertigung dieſes Ausſpruches möge das Folgende dienen.

Der altherkömmliche Vortrag der Paſſion, für den Kunſtgeſang bearbeitet, wenn auch nur

*) Rochlitz (Für Freunde der Tonkunſt ꝛc. III. 364; IV. 428) verſichert, er habe unter Doles als Knabe nur drei Paſſionen von J. S. Bach kennen gelernt, und ausführen helfen, ohne ſich darüber zu erklären auf weſſen Evangelium die dritte, bisher nicht öffentlich gewordene, ſich gründe. Wahrſcheinlich des Lucas; denn in der Erzählung dieſes Evangeliſten, des Matthäus und Johannes, finden wir erſt alle Worte des Herrn am Kreuze vollſtändig zuſammen, wogegen Marcus von dieſen nicht mehr hat als Matthäus. Dennoch könnte es ſeyn, daß Bach eine der Erzählungen der andern beiden Evangeliſten zweimal geſetzt habe, weil wir ſchon in älterer Zeit meiſt nur die des Matthäus und Johannes für muſikaliſchen Vortrag behandelt finden.

mit höchſter Einfachheit, erſcheint nicht vor der letzten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts in der evangeliſchen Kirche, und auch nur örtlich, wo er von den Gebräuchen der alten Kirche noch beibehalten war, was nicht überall geſchahe.*) Von den lateiniſchen Paſſionen des Galliculus und Hobrecht, welche Georg Rhau 1538 in ſeinen zu Wittenberg gedruckten Selectis harmoniis herausgab, kann hier nicht die Rede ſeyn, wo wir allein von deutſchem geiſtlichen Geſange reden, wie denn auch dieſe Werke unfehlbar noch der alten Kirche angehörten; die Nachricht aber, daß Joachim von Burgk ſchon um 1550 eine achtſtimmige Paſſion herausgegeben habe, beruht offenbar auf einem Irrthume in Rückſicht des Druckjahres, da dieſer Meiſter damals noch in frühen Knabenjahren ſich befand. Die früheſte für Chorgeſang eingerichtete Paſſion, nach dem Evangeliſten Matthäus, finde ich 1573 in Keuchenthals Geſangbuche.**) Eine kurze 4ſtimmige Einleitung geht ihr voran und beſchließt ſie, im Übrigen ſind nur die Turbae, die aus der evangeliſchen Erzählung hervortretenden Worte einer Mehrheit von Perſonen, oder des Volkes, vierſtimmig behandelt; eingeſchaltete geiſtliche Lieder kommen dabei nicht vor. Ganz ähnlich verhält es ſich mit der Paſſion nach dem Johannes die wir in Selneccers Geſangbuche, 1587, finden; von dem Herausgeber wird uns nur berichtet, daß geiſtliche Lieder, von der Gemeine geſungen, deren Vortrag eingeleitet hätten.***) Weiter geht ſchon im folgenden Jahre 1588, Bartholomäus Geſe, in ſpäteren Jahren Cantor zu Frankfurt an der Oder. Seine Paſſion nach dem Johannes beginnt mit einem fünfſtimmigen Chore: „Erhebet eure Herzen zu Gott, und höret das Leiden unſeres Herrn Chriſti, wie es Sanct Johannes beſchrieben hat"; wo nun die evangeliſche Erzählung im Choraltone, einſtimmig durch den Tenor vorgetragen folgt, vom erſten Verſe des 18ten Capitels an, bis zum 42ſten des folgenden 19ten. Aus ihr treten ſelbſtändig hervor: die Reden Chriſti, von den 4 gewöhnlichen Chorſtimmen, vielleicht einzelnen Sängern, vorgetragen; die Worte des Petrus und Pilatus, dreiſtimmig, durch die oberen Stimmen; die der Mägde und Knechte des Hohenprieſters zweiſtimmig, durch zwei Soprane, und durch Alt und Tenor; die Turbae fünfſtimmig, mit verdoppeltem Discant. Ein fünfſtimmiger Chor ſchließt das Ganze: „Dank ſei dem Herrn, der uns erlöſet hat durch ſein Leiden von der Höllen." Alles dieſes iſt, mit ſparſam angewendeter Kunſt, einfach und würdig gehalten, ein Fortſchritt auf dem betretenen Wege. Ähnlich werden die Paſſionen in der erſten Hälfte des 17ten Jahrhunderts noch beſchaffen geweſen ſeyn, deren ich aus dieſem Zeitraume keine geſehen habe. Denn von Heinrich Schützens†) Auferſtehung des Herrn (1623), worin bei einer, den allgemeinen Umriſſen nach nur den älteren Paſſionen übereinſtimmenden Einrichtung, doch bereits modernere Formen vorkommen, möchte ich keinen Rückſchluß wagen auf gleichzeitige Behandlungen der Leidensgeſchichte, deren Darſtellung allezeit ernſter und ſtrenger gefaßt wurde. Noch die Paſſionen nach allen vier Evangeliſten, die wir aus den letzten Lebensjahren dieſes Meiſters (1666) beſitzen††) zeigen dergleichen Formen ſpäterer Zeit in ſehr beſcheidenem Maaße,

*) S. Th. I. S. 311. 312.

**) S. Th. I. S. 311.

***) Ebm da, S. 406.

†) S. Th. II. S. 212. 213.

††) In der Handſchrift des Cantors Johann Zacharias Grundig, den wir als früheren Gönner Grauns haben kennen lernen. (S. S. 233.) In der ſchätzbaren Sammlung des Organiſten Becker in Leipzig.

höchſtens in den ſie beſchließenden, ſehr ernſt gehaltenen Chören, im Übrigen ſind ſie den älteren im Style übereinſtimmend. Die erſte von ihnen beginnt mit der kurzen Einleitungsformel: „das Leiden unſeres Herrn Jeſu Chriſti, wie es beſchreibet der heilige Evangeliſte Matthäus", und ſo, mit geringen Abänderungen auch die Übrigen; dann folgt, im Choraltone, die bibliſche Erzählung, aus der nur die Turbae vierſtimmig hervortreten; ſie ſchließt mit dem Begräbniſſe Chriſti, und dann reiht ſich an ſie der Schlußchor: bei der Paſſion nach dem Matthäus, über die Zuſatzſtrophe des Liedes: „O wir armen Sünder":

Ehre ſei dir Chriſte, der du litteſt Noth ꝛc.

auch deſſen Melodie anklingend; bei der Leidensgeſchichte nach Marcus, über die kurze, auch Geſe's Paſſion beſchließende Zeile: „Dank ſei unſerem Herrn Jeſu Chriſto, der uns erlöſet hat durch ſein Leiden von der Höllen"; bei der nach Lucas, über die Schlußſtrophe des Liedes von den ſieben Worten des Herrn am Kreuze: „Da Jeſus an dem Kreuze ſtund":

Wer Gottes Marter in Ehren hat,
Und oft betracht' ſein' bittern Tod ꝛc.

doch ohne Anklang an die Weiſe des Liedes, der nur in den Schlußchören der erſten und der letzten dieſer Paſſionen ſich findet, deren Text aus ähnlichen Liedern geſchöpft iſt; bei der Paſſion nach Johannes endlich über die Schlußſtrophe des Liedes: „Chriſtus der uns ſeelig macht":

O hilf Chriſte, Gottes Sohn
Durch dein bitter Leiden ꝛc.

Ähnlich ſind noch die, 16 Jahre ſpäter, in Vopelius' Geſangbuche (1682) erſcheinenden beiden Paſſionen nach dem Matthäus und Johannes eingerichtet,*) und wenn ſie auch ſehr wahrſcheinlich früheren Urſprungs ſind, ſo zeigt doch ihre Aufnahme in ein ſo viel ſpäteres Geſangbuch, daß die Form in der ſie erſchienen, damals noch die gewöhnliche, gebräuchliche war.

Erſt 1672, ein Jahr nach Heinrich Schütz' Tode, in der zu Königsberg in Preußen erſchienenen Paſſion des Preußiſchen Capellmeiſters Johann Sebaſtiani,**) zeigt ſich, bei fortbeſtehender allgemeiner Einrichtung ſolcher Muſiken, eine Erneuerung der Formen im Einzelnen, und hier auch, ſo viel ich finden konnte zum erſtenmale, der Gebrauch kunſtmäßig geſetzter Melodieen geiſtlicher Lieder, die dem bibliſchen Vortrage eingeflochten ſind, während bei Schütz in den motettenhaften Schlußſätzen ſeiner Paſſionen, und nicht einmal in allen, nur Anklänge an Choralweiſen erſcheinen. Sebaſtiani hat, der Aufſchrift ſeines Werkes zufolge, die eingeſtreuten Kirchenlieder und ihre Weiſen „zur Erweckung mehrer Devotion" aufgenommen, und dabei, bis auf zwei Fälle, der unveränderten, nur zuweilen in anderen Tonumfang gebrachten Sätze des in Preußen noch hochverehrten Eccard über ältere Melodieen ſolcher Lieder ſich bedient, ſpätere, zu Eccards Zeit noch nicht vorhandene, oder doch von ihm nicht bearbeitete, neu geſetzt, auch eine von ihm ſelber neu erfundene und geſetzte angewendet. Die bibliſche Erzählung erſcheint aber bei ihm nicht länger im Choraltone, ſondern recitativiſch in neue-

*) S. Th. II. S. 556.
**) S. Th. II. S. XVIII, XIX, unter den Zuſätzen.

rem Sinne, und wird an hervortretenden Stellen, entweder von zwei Geigen oder eben ſo viel Violen und dem Baſſe begleitet, was zwar Schütz bereits über 50 Jahre früher, jedoch nur bei der Auferſtehungsgeſchichte auf ähnliche Weiſe zu thun gewagt hatte. Die Turbae treten in vierſtimmigem Chore auf, aber fünfſtimmigem Geſange, denn der Evangeliſt ſtimmt allemal in hohem Tenore, ſelbſtändig mitwirkend ein; zwei Geigen, vier Violen und die Grundſtimme ſind ihnen als Begleitung regelmäßig geſellt. Für die geiſtlichen Lieder findet ſich die Vorſchrift, daß ſie nur in der Oberſtimme geſungen, in den übrigen durch die vier Violen und die Grundſtimme ausgeführt werden ſollen, was ſeinen Grund vielleicht darin hat, daß ſie auch in der äußeren Erſcheinung vor den Turbis ſich auszeichnen möchten. Nur bei dem „Dankliedchen für das bittere Leiden Jeſu Chriſti" das am Schluſſe des Ganzen ſteht wird eine Ausnahme gemacht; dieſer mehr arienhaft gehaltene Geſang ſoll in ſeinen erſten vier Strophen zwar in gleicher Art vorgetragen werden, bei der fünften und letzten aber ſollen alle ſingenden wie klingenden Stimmen mitwirken.

In der neuen inneren Ausgeſtaltung und Erweiterung, in der die Form des hergebrachten Vortrages der Leidensgeſchichte bei Sebaſtiani erſcheint, finden wir ſie nun auch bei Bach wieder, abgeſehen von dem Unterſchiede, den eine um funfzig Jahre ſpätere Zeit, und die Eigenthümlichkeit des Meiſters nothwendig herbeiführen mußten. Schriftwort und Kirchenlied genügten den Mitlebenden des ſpäteren Meiſters nicht länger, auch wohl ihm ſelber nicht, als Sohne ſeiner Zeit. Die fernere Betrachtung und Erwägung des in ſeiner Ganzheit der Gemeine Vorübergeführten, wie ſie einen weſentlichen Theil anderer kirchlichen Muſiken bildete, ſollte auch hier nicht fehlen, zumal da nur durch ſie die Anwendung der neuen, beliebten, durch das muſikaliſche Drama hervorgerufenen Formen möglich wurde. Blieb nur die Grundlage, der Kern, des bisher durch langen Gebrauch kirchlich Geheiligten unverſehrt, ſo konnte kein Anſtoß gefunden werden bei der Einführung desjenigen, was bei anderen Gelegenheiten ja bereits heimiſch geworden war in der Kirche. Nur jene Soliloquia, jene theatraliſchen Scenen, in denen bibliſche Perſonen mit andern als Worten der Schrift auftraten, mußten ausgeſchloſſen bleiben, denn eine ſo große Näherung an die Bühne durfte nicht ſtattfinden, wie bei den Hamburger Tonmeiſtern; eine Vermittelung, wie Brockes ſie verſucht hatte um ihre Einführung thunlich zu machen, erſchien unſtatthaft.

In einer ſolchen, an dem Alten wie Neuen theilnehmenden Geſtalt erſcheinen uns nun die beiden Paſſionen Bachs über die ich allein zu berichten vermag: die nach Matthäus und Johannes. Welche von beiden die frühere, welche die ſpätere ſei, darüber mangeln uns urkundliche Nachrichten; wir wiſſen nur von der nach Matthäus, daß ſie bei dem Nachmittagsgottesdienſte am Charfreitage 1729 zu Leipzig aufgeführt worden iſt, woraus freilich die Folgerung nicht unbedingt hervorgeht, daß dieſes Jahr auch das ihrer Entſtehung ſei. Aus inneren Gründen aber möchte ich ſie für die ſpätere halten. In der andern ſind die Chöre länger, ausführlicher gehalten, zuweilen zum Nachtheile der Gedrängtheit der Darſtellung, indem ſie, eben ihrer breiten Ausführung wegen, die Erzählung eher unterbrechen als beleben. Die Arien haben einen mehr älteren Zuſchnitt, ſind von größerem Umfange, und die aus der bibliſchen Erzählung hervortretenden Perſonen haben ein weniger beſtimmtes Gepräge, namentlich iſt nichts geſchehen, um die Reden des Erlöſers vor denen der Übrigen auszuzeichnen, was ſich ſpäter mit ſo großer Liebe und Sorgfalt gethan findet. Es ſcheint daher, daß durch dieſen älteren Verſuch der Meiſter über die Auffaſſung der großen ihm geſtellten Aufgabe erſt mit ſich

einig geworden ſei, und ſie dann ſpäter auf jene Weiſe gelöſ't habe, die unſere Bewunderung bei jedem neuen Hören in Anſpruch nimmt.

Unter dieſen Vorausſetzungen beginnen wir unſere Betrachtung beider großen Werke mit dem unter ihnen, das wir als das frühere annehmen, der Paſſion nach Johannes.

Wer dem Meiſter die zwiſchen die Erzählung des Evangeliſten eingeſchalteten Stücke gedichtet habe, wiſſen wir nicht; es iſt aber wahrſcheinlich, daß er ſelber dieſe aus früher vorhandenen Gedichten über die Leidensgeſchichte für ſeinen Zweck ſich zuſammengeſtellt habe. Denn wir treffen mehrere, die aus Brockes' Paſſion eben nur entlehnt ſind. So iſt die erſte in dem Ganzen erſcheinende Arie*) in ihren Worten denen des Anfangschores in jenem Gedichte übereinſtimmend: „mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden" ꝛc.; ſo finden wir hier jene eben daher ſtammende Arie wieder, worin eine „gläubige Seele" andere Sinnesverwandte auffordert, zum Kreuzeshügel nach Golgatha zu eilen, wo allein die Wohlfahrt blühe**); ſo begegnet uns, wenn auch nicht in ganz wörtlicher, doch ſinnesgleicher Übereinſtimmung, jene Arie, in der, unter dem Kreuze des Erlöſers, der Gläubige, um ſein Heil bangend, den Verſcheidenden um Troſt anruft, und ihn durch ſanftes Neigen des Hauptes empfängt, ſtatt durch Worte des ſchon verſtummenden Mundes***). Da Bach nun wohl das Gedicht des Hamburger Rathsherrn nicht als bloßes Dichterwerk, ſondern im Vereine mit den Tonſchöpfungen ſeiner Vorgänger kennen lernte, ja, abſichtlich ſeine Auffaſſung jener einzelnen Stellen der ihrigen gegenüberſtellen wollte, ſo wählen wir eben dieſe zu näherer Betrachtung und Vergleichung, wo ſie uns ſtatthaft, und an ihrem Orte zu ſeyn erſcheinen wird.

Der das Ganze einleitende 4ſtimmige Chor (G moll, 4/4) von den 4 Geigeninſtrumenten, zwei Flöten und eben ſo viel Hoboen begleitet, beginnt in ſeinem erſten Theile mit den Anfangsworten des achten Pſalms, ſich auf ſie beſchränkend: „Herr unſer Herrſcher, deſſen Ruhm in allen Landen herrlich iſt", und fährt dann in dem zweiten fort, nach welchem der erſte wiederkehrt: „zeig uns durch deine Paſſion, daß du, der wahre Gottes Sohn, zu aller Zeit, auch in der größten Traurigkeit verherrlicht worden biſt." Die Auffaſſung, die ein neuerer Kunſtrichter†) bei dem Meiſter in Behandlung dieſes Chores finden will, ſcheint mir nicht richtig erkannt zu ſeyn. Die ernſten, feierlichen Worte des Pſalms, ſagt er, hätten den Ausdruck des Kräftig-Erhebenden gefordert, zugleich aber hätten ſie zur Vorbereitung auf die Leidensgeſchichte des Herrn gedient, die Gemüther alſo zu Wehmuth und Traurigkeit ſtimmen ſollen. Beides habe jedoch, damit es ſich nicht ſtöre, ja aufhebe, zu enggeſchloſſener Einheit verbunden mit einander gehen müſſen, und dennoch Jedes ſelbſtändig, von dem Andern unabhängig. Da habe nun Bach das Ernſte, Großartige den Singſtimmen, den Saiteninſtrumenten die düſtere ſchmerzvolle Bewegung zugetheilt, die als leiſes fernes Rauſchen in einer unheimlich unruhigen Figur durch den ganzen Chor hintöne. Nun darf zugegeben werden, daß beide Anforderungen, die hier unterſchieden werden, ſich dem Tonſetzer, dieſem Chore gegenüber, aufdringen können, allein der aufmerkſam Prüfende wird ſich überzeugen müſſen, daß nicht allein die Auffaſſung

*) S. Nr. 6. S. 19 der Trautweinſchen Ausgabe.

**) Eben da. Nr. 26. S. 70.

***) Eben da. Nr. 32. S. 88.

†) Rochlitz a. a. O. S. 437.

Bachs eine andere gewesen, sondern daß er auch (vorausgesetzt, er habe jene Anforderungen wirklich an sich gestellt) ihnen nicht auf die Art genügt habe, wie von ihm ausgesagt wird. Es hat bei ihm keine solche Theilung des Ausdruckes zwischen Singstimmen und Instrumenten stattgefunden, wie behauptet ist; jene unheimlich düstere Figur ist vielmehr beiden gemeinschaftlich, sie rauscht auch nicht leise hin durch das Ganze, sie erhebt sich bis zu lautem Tosen gleich hohlem Wogengebrülle, meist dreistimmig zu bewegtem Basse und fortschwingendem gleichen Tone der Grundstimme; nur an einzelnen Stellen braust sie dumpf in den tiefsten Klängen dieser letzten hin. In solcher Weise, an einer einzigen Stelle nur eine kleine Weile kaum merkbar unterbrochen, macht sie durch das Ganze hin sich geltend in jedem einzelnen Theile desselben, während Klagetöne in dem höheren Umfange der Blaseinstrumente dazu vernommen werden. Nehmen wir Alles dieses in uns auf, so erscheint uns das Bild des über die Wogen des Meeres hinwandelnden Heilandes, die Gestalt dessen, der dem Sturme und den Wellen gebot; neben ihr aber die des Gekreuzigten, auf den die Fluthen der bittersten Qual gleich einem stürmenden Meere eindringen, und der scheinbar machtlos und erliegend, doch über Hölle und Tod triumphirt. Von Trauer, von Wehmuth, von einem Vorbereiten des Gemüthes auf dieselben, begegnet uns eben nichts; es ist ein großartiger Kampf, ein stetes Ringen mit furchtbarer, ruheloser Macht, bis hin zur Verherrlichung, die uns freilich in vollem Glanze nicht gezeigt wird, und hier, der Bestimmung des Ganzen zufolge, auch noch nicht entgegengebracht werden sollte. Das Bild ist ein großartiges, aber gewaltig herbes, es erweckt nicht Andacht, sondern Staunen, es überwältigt, aber es ist so ganz im Sinne des Meisters gefaßt, daß die wenigen Worte, an die es sich lehnt, und die uns seine Fassung deuten, wohl nach dessen eigner Wahl an die Spitze des Ganzen gestellt sind, ein neuer Grund für die zuvor ausgesprochene Ansicht, daß er selbst das zwischen die biblische Erzählung Eingestreute und sie Umfassende sich zusammengelesen habe.

Die aus jener Erzählung, als Theile derselben sich hervorhebenden Chöre, auch wo sie nur wenige Worte enthalten, sind fast alle breit ausgeführt, an dem Ausdrucke einzelner Worte die vor den übrigen hervorgehoben werden sollen, oft mit Hartnäckigkeit, stets mit Bedeutung haftend; so: „Wäre dieser nicht ein Übelthäter, wir hätten ihn dir nicht überantwortet; Wir dürfen niemand tödten" ꝛc., wo in chromatischen Fortschreitungen eine ganze Kette schneidender Mißklänge bis zu lange hingehaltener Auflösung uns vorübergeführt wird, den Abscheu vor der Übelthat, die Qualen des Todes anschaulich darstellend; „Kreuzige, kreuzige," wo das dringende Heischen einer wildbewegten Menge neben ihrem harten, blutgierigen Geschrei trefflich ausgedrückt ist; „Wir haben ein Gesetz und nach dem Gesetz soll er sterben," wo der Nachdruck auf jenes, der Blutgier willkommene Gesetz durch die Syncope eindringlich hervortritt, eben wie in dem gleichbetonten, dem Pilatus dräuenden Chore: „Lässest du diesen los, so bist du des Kaisers Freund nicht," womit der wankelmüthige Landpfleger eingeschüchtert werden soll; „Lasset uns den nicht zertheilen," wo wiederum die Syncope das Zertrennen anschaulich macht. Aller dieser mannichfache, scharfe Ausdruck ruht aber zugleich auf der kunstreichsten Verwebung der Stimmen in diesen meist figurirten Chören, ein jeder von ihnen erscheint als ein mit der treuen Sorgfalt alter Maler ausgeführtes Bild. Der Schlußchor: „Ruht wohl ihr heiligen Gebeine, um die ich nicht mehr trostlos weine" stellt eine Chorarie dar, gesangreich und gefühlvoll, bei aller Einfachheit durch Mannichfaltigkeit der Stimmführung dennoch kunstreich; in seiner Milde und Ruhe empfinden wir die Schlichtung des rastlosen schweren Kampfes

den uns die Herbheit des beginnenden Chores entgegenbrachte. Der Meiſter läßt jedoch nach ihm noch die Schlußſtrophe des Schallingſchen Liedes: „Herzlich lieb hab ich dich o Herr“ vortragen, um dem Ganzen kirchliche Weihe zu geben:

Ach Herr, laß dein' lieb' Engelein
Am letzten End' die Seele mein
In Abrahams Schooß tragen ꝛc.

Ihre Melodie erſcheint in ſehr hohem Tonumfange, wie er bei gleichzeitigen Tonſetzern uns gewöhnlich begegnet, und der vielleicht hier durch den Wunſch herbeigeführt iſt, der weichen Tonart des vorangehenden Chores (C moll) die zugehörige harte (Es dur) folgen zu laſſen, obwohl Ähnliches auch durch Anwendung der gleichnamigen (C dur) erreicht worden wäre, die ohnehin die urſprüngliche der Melodie des Liedes iſt.

Der in das Ganze verwobenen Strophen geiſtlicher Lieder ſind, mit Einſchluß der oben angeführten, zwölf, welche mit acht Melodieen erſcheinen. Die Weiſe des Liedes von Chriſti Leiden: „Jeſu Leiden, Pein und Tod“ waltet vorzugsweiſe in dieſer Paſſionsmuſik, ſie begegnet uns drei Mal an bedeutenden Stellen. Das erſte Mal mit der zehnten Strophe ihres Liedes (Petrus, der nicht denkt zurück ꝛc.) bei der Verleugnung des Petrus; ſodann nach des Herrn Rede an ſeine Mutter und den Jünger den er lieb hatte, worin er beide an einander weiſ't, mit der 20ſten Strophe (Er hat Alles wohl bedacht); endlich mit der 34ſten, der Schlußſtrophe des Liedes, nach des Herrn letztem Worte am Kreuz: „Es iſt vollbracht!“

Jeſus, der du wareſt todt
Lebeſt nun ohn' Ende ꝛc.

worauf wir ſpäter zurückkommen. Die beiden andern, zweimal vorkommenden Singweiſen gehören nicht minder Paſſionsliedern an: dem Heermannſchen „Herzliebſter Jeſu, was haſt du verbrochen,“ und dem alten, aus lateiniſchem Geſange ſtammenden „Chriſtus der uns ſeelig macht,“ das hier mit dieſer ſeiner erſten, und ſeiner Schlußſtrophe erſcheint: „O hilf Chriſte Gottes Sohn.“ Dieſe, und die übrigen nur einmal eingeführten Melodieen*) ſind mit Sorgfalt geſetzt, dem Wortausdrucke in den gewählten Strophen nachgehend, der durch chromatiſche Gänge möglichſt geſchärft wird, und milder erſt in dem Schlußchorale hervortritt. Eben dieſes, nicht ſelten an Übertreibung gränzende Streben nach ſolchem Ausdrucke des Einzelnen, waltet auch in der Erzählung des Evangeliſten vor, und den aus ihr hervortretenden Reden. Daß der Evangeliſt, wo er von dem „bitterlich Weinen“ des Petrus redet, ſelber weint, wird uns nicht befremden, weil dieſer Zug faſt ohne Ausnahme durch alle Paſſionsmuſiken jener Zeit hingeht, eben wie es auch nicht auffallen kann, daß der Geſang Worte auszeichnet, wie „gekreuziget“ und „Golgatha“ auf denen in einem muſikaliſchen Werke von

*) Vater unſer im Himmelreich ꝛc.
O Welt ich muß dich laſſen ꝛc.
Machs' mit mir Gott nach deiner Güt ꝛc.
Valet will ich dir geben ꝛc.
Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc.

der Beſtimmung desjenigen das wir beſprechen, ohnehin ein vorzüglicher Nachdruck ruht. In Chriſti Rede aber, wo er, ſein Reich als außerweltlich bekräftigend, ſagt: „wäre mein Reich von dieſer Welt, meine Diener würden darob kämpfen" ꝛc. wird uns in einer Sylbendehnung, ſo wie der ſie nachahmenden Begleitung des Baſſes, auch ein vorübergehendes Bild des Kampfes gegeben; eben wie in einem überlangen Melisma zu den Worten: „da nahm Pilatus Jeſum und geißelte ihn" uns die Geiſſelung anſchaulich vorübergeführt werden ſoll.

Unter den Arien hoben wir gleich zu Anfange unſerer Betrachtung diejenigen hervor, deren Text wir aus Brockes' Paſſionsoratorium entlehnt fanden, weil ſich dadurch Gelegenheit bot, die Leiſtungen Bachs mit denen berühmter Vorgänger zu vergleichen. Zu dieſer bis hieher aufgeſchobenen Vergleichung wenden wir uns jetzt, wobei im Voraus zu bemerken iſt daß eine der vorzüglichſten Arien der Bachſchen Johannes-Paſſion, obgleich ihre Dichtung gleichen Urſprungs iſt, eine ſolche Vergleichung nicht zuläßt. Sie folgt unmittelbar auf die eben erwähnte Stelle der Erzählung des Evangeliſten von Chriſti Geiſſelung, und lautet:

Betrachte, meine Seel, mit ängſtlichem Vergnügen
Mit bittern Laſten, hart beklemmt am Herzen,
Dein höchſtes Gut in Jeſu Schmerzen,
Wie dir in Dornen die ihn ſtechen
Die Himmelſchlüſſelblumen blühen;
Du kannſt viel ſüße Frucht von ſeinem Wermuth brechen,
Drum ſieh ohn' Unterlaß auf ihn.

Wir fanden, mit Ausnahme der letzten Zeile und mit geringen Abweichungen, dieſe Strophe unter den einleitenden Verſen für jene Regenbogenarie, die bei früherem Beſprechen der Brockesſchen Dichtung uns verletzend entgegentrat*). Hier ſind dieſe Verſe durch ihre Schlußzeile zu einem ſelbſtändigen Ganzen abgerundet, wogegen ſie dort in mancherlei Bildern über die von dem Heilande erlittenen Mißhandlungen noch breit ſich ergehen. Händel und Mattheſon nun, die ſie in ſolcher Geſtalt geſetzt haben, betrachteten ſie im Sinne des Dichters nur als einleitende; jener (und mit ihm Telemann, der dieſe Stelle aus ſeinem Tonſatze entlehnte) faßte ſie als unbegleitetes Recitativ ohne weiteren Nachdruck darauf zu legen; Mattheſon bildete aus ihnen ein begleitetes, in Arioſo ausgehendes Recitativ, ohne länger dabei zu verweilen; bei Keiſer fehlen ſie ganz, da er, wie jene Arie, ſo auch deren Einleitung ganz wegließ. Bach hat unſere Strophe einem Baryton zugetheilt, und läßt ſie durch zwei Violen d'Amour, eine Laute, und die Grundſtimme begleiten**). Der Geſang, die Worte nachdrücklich betonend, iſt würdig und edel gehalten, die Wiederholung der letzten Zeile allein, während alles Vorhergehende nur einmal gehört wird, als Hinweiſen auf das ewige Vorbild des Chriſten, vollkommen gerechtfertigt; die weichen, gedehnten Töne der Geigeninſtrumente, die vollen, zwar verhallenden, doch klangreichen der Laute umgeben das anmuthende Bild mit einem Rahmen, der deſſen Bedeutung hervorhebt. Gern wird man ſich an ihm genügen laſſen, und der

*) S. Seite 133, 135, 179.

**) S. Nr. 17 (S. 45) der Trautweinſchen Ausgabe.

langen, unmittelbar darauf folgenden Arie vorübergehen, deren Worte einen gleichen Gedanken aussprechen, und die eine spielende Figur in ihrer Begleitung, wie in den Violen, so der Grundstimme, hartnäckig bis zur Ermüdung festhält, eine Figur, derjenigen gleich, die, weit ausgesponnen, in der langen Sylbendehnung auf das Wort „geiſſelte" erscheint und das Bild der Geißelung, zuweilen auch schmerzlicher Seufzer des Gepeinigten, gegenwärtig erhalten soll, neben den Betrachtungen über die heilsame Frucht der bittern Leiden des Heilandes. Hierin stellt sich Bach, bei aller Ursprünglichkeit in der Ausgestaltung des Einzelnen seiner Tonbilder, den Hamburger Meistern gleich, und verfällt damit seiner Zeit, welche dergleichen mit Beifall aufnahm.

Konnten wir Bachs Behandlung der mitgetheilten Strophe der seiner Vorgänger, wegen der Wahl völlig abweichender Formen, nicht vergleichen, so ist es auch bei jener anderen Strophe: „mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden" ꝛc. nicht thunlich, und aus gleichem Grunde, obgleich eben hier Händel, Keiser, Mattheſon und Telemann, ein jeder uns einen eigenthümlichen Tonsatz entgegenbringt. Brockes' Gedicht wird durch diese Strophe eröffnet, und sie ist von allen seinen Tonsetzern, seiner Absicht zufolge, als Chor gefaßt; Bach hat sie — nach seiner allgemeinen Einleitung das erste, an freier Dichtung dem biblischen Berichte Eingewobene — als Arie behandelt, weil nächst seinem eigenthümlich großartigen Anfangschore, nur mehrstimmiger Gesang aus dem Berichte des Evangelisten hervorgetreten war, und die Anwendung des Einzelgesanges um der Abwechselung willen ihm angemessen erschien. Und doch stellt seine Arie sich dar als ein Satz von 4 selbständig zusammenwirkenden Stimmen — zweier Hoboen, einer Altstimme und des Basses — wie deren, häufiger noch als dreistimmige Sätze, in seinen Sonntags- und Fest-Cantaten vorkommen, so daß der Gegensatz mehr in der vollen und einfachen Besetzung, in der Beschaffenheit der für die Ausführung angewendeten Kräfte heraustritt, als in der Mehr- und Minderstimmigkeit. Demnach bleiben unserer Vergleichung nur die zwei schon zuvor bezeichneten Arien übrig. Bei der ersten: „Eilt ihr angefochtnen Seelen" können wir nur Keiser, Händel, Mattheſon unserem Meister gegenüberstellen, denn Telemann hat hier von Keiser geborgt, wogegen bei der zweiten „mein theurer Heiland, laß dich fragen," auch dieser mit eigenthümlicher Fassung Bach entgegentritt.

Wie Keiser die Arie: „Eilt ihr angefochtnen Seelen" gefaßt habe, betrachteten wir bereits als wir seine Behandlung von Brockes' Gedicht uns vorüberführten. In Bachs Behandlung jener Strophe erscheint uns weniger das Gewimmel, das Drängen der das Kreuz Suchenden, dahin Eilenden, als das Vorwärtsstreben, Voraneilen des Führers nach einem bekannten, bestimmten Ziele, auf das er mit Sicherheit und Festigkeit hinweis't, wobei die Wahl der Baßstimme als der leitenden eine glückliche ist. Händel, gleich Keiser, wählte dazu eine Sopranstimme, eine Führerin, deren Aufruf in weicher Tonart denn auch mehr gefühlvolle Bitte ist, als ernste Mahnung*), allein wie in Bachs Arie, stets nur durch ein einzelnes, einfaches „Wohin" des Chores fragend unterbrochen wird. Mattheſon hat nicht minder als Händel seine Arie einer Sopranstimme zugetheilt und den $^{12}/_{8}$-Takt

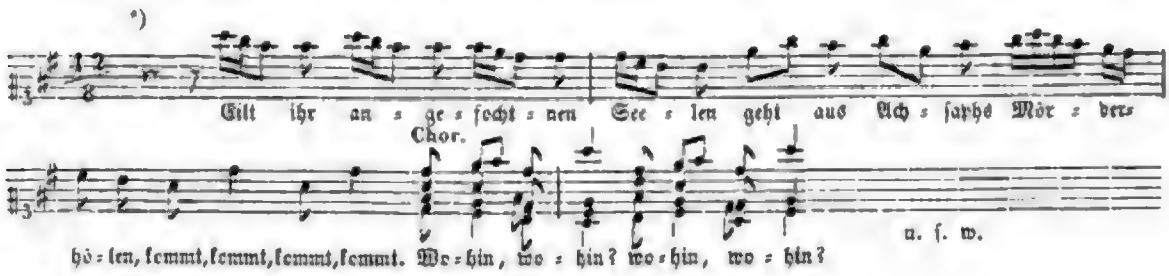
*)

angewendet, nur, wie Keiſer, eine harte Tonart gewählt; aber wie bedeutungslos ſteht er da neben den Andern!*) Wer ſeinen tändelnden Aufruf, das in gemächlichem Hin- und Herwiegen ihm antwortende „Wohin?“ des Chores vernimmt, würde nicht ahnen, daß hier von der Wallfahrt nach einer ernſten, heiligen Stätte die Rede ſei. Als ſolche hat Bach, mehr als die Übrigen, ſelbſt als Händel, uns ſeinen Geſang entgegengebracht, und dem Dichter, wie der Geſammtheit ſeiner Aufgabe dadurch am meiſten genügt, wiewohl wiederum in Kürze und Gedrängtheit der Ausführung ihm, dem ſich zu weit Verbreitenden, Händel voranzuſtellen iſt. Noch abweichender, und eben hier mehr als in der eben betrachteten Arie ihre eigenthümliche Natur offenbarend, haben unſere fünf Meiſter die ſpäter erſcheinende aufgefaßt**). Bei Bach lauten ihre Worte mit geringen Abweichungen von Brockes' Gedicht, folgendergeſtalt:

Mein theurer Heiland laß dich fragen,
Da du nunmehr ans Kreuz geſchlagen
Und ſelbſt geſagt: Es iſt vollbracht;
Bin ich vom Sterben frei gemacht?
Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Iſt aller Welt Erlöſung da?
Du kannſt vor Schmerzen gar nichts ſagen,
Doch neigeſt du das Haupt und ſprichſt
Stillſchweigend, Ja!

Woher dieſe Abänderungen, dieſe Ausdehnung der kürzeren, gedrängteren Strophe des Dichters rühren, wird uns klar werden, wenn wir Bachs Behandlung uns vorüberführen***). Keiſer, den vorangehenden Worten des Evangeliſten ſich anſchließend: „und er neigete ſein Haupt“ läßt in einem kurzen Vorſpiele eine melodiſche Wendung vernehmen, die uns das ſanfte Neigen des Hauptes andeutet, und unterbricht mit ihr als Antwort die Fragen ſeiner Tochter Zion, ein ſtilles, liebliches Bild in ſeinem Sinne gebend. Händel, in ähnlicher Auffaſſung, aber ganz verſchiedener Ausführung, läßt eine ähnliche, in gleichem Sinne erfundene Wendung in den Geſang fortgehend abgebrochen hineintönen, als ſei in dem zuſammenbrechenden Haupte des Verſcheidenden, deſſen Bild dem Frager unaufhörlich ſich erneue, ihm beſtändig vor der Seele ſchwebe, die Antwort gegeben, daß jenes Ster-

*)

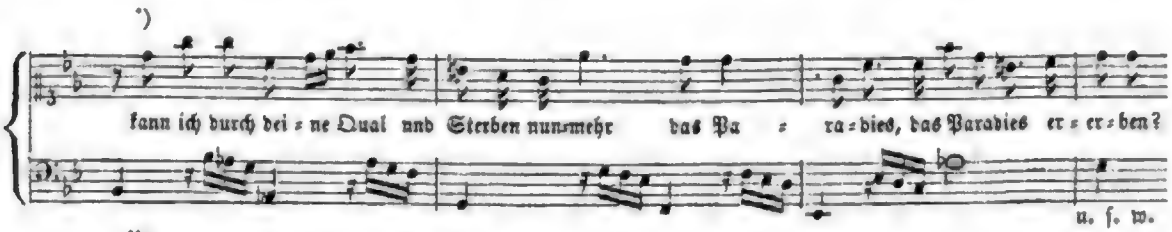


**) S. dieſelbe nach Keiſers Compoſition, Beiſpiel 44.

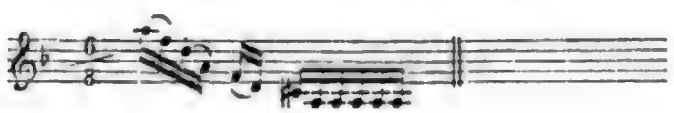
***) S. die oft erwähnte Ausgabe, Nr. 32, Seite 88 — 92.

ben das er geſchaut habe, ein welterlöſendes ſei*). Telemann, beiden ſich anſchließend, bedient ſich einer, ohne Unterbrechung den erſten Theil ſeiner Arie begleitenden Figur in doppelter Bedeutung**). Dort drückt ſie das lebhafte, dringende Heiſchen der Antwort aus, das mehr das Innere des Fragenden bewegt, als es äußerlich in dem Geſange heraustritt, der in ſanfterem Ausdrucke nur Bekümmerniß und Zweifel athmet, die erſt gegen das Ende in einer langen, aufwärts ſtrebenden, zuletzt laut austönenden Sylbendehnung zu geſteigerter Gemüthsbewegung werden. Wie nun in der urſprünglichen Faſſung des Dichters der 2te Theil der Arie der gläubigen Seele zugetheilt iſt, welche der Tochter Zion das zuſammenſinkende Haupt des Heilandes als ihren Fragen Antwort gebend deutet; ſo ändert ſich mit dem Eintritte dieſes Theiles auch das Gepräge des Geſanges. Er geht nun, durch die Grundſtimme allein begleitet daher; der Sopranſtimme, die den erſten vorzutragen hatte, folgt eine Altſtimme in ihren höheren, weichen Tönen, und als dieſe die Worte: „ſo neiget er ſein Haupt" erklingen läßt, kehrt die anfängliche Begleitungsfigur erſt wieder, doch in harter Tonart, und außer dieſer Stelle, nur noch bei der Rückkehr des Geſanges in die urſprüngliche weiche Tonart vernommen; daß ſie auch hier auf das geneigte Haupt deuten ſolle, läßt ihre Wendung, laſſen die Worte nicht zweifelhaft zu denen ſie erklingt. Alle drei Meiſter haben ſich demnach eine ähnliche Aufgabe geſtellt, und ſie in verſchiedener Art gelöſ't; der früheſte ein Bild von ſanftem milden Ausdrucke, der zweite von mehr geheimnißvollem, der dritte von leidenſchaftlich bewegtem Gepräge gebend. Auch Mattheſon begleitet ſeine Arie durch eine ſtätig feſtgehaltene Figur***), die indeß auf eine ähnliche Abſicht, wie die bei jenen andern Meiſtern waltende nicht ſchließen läßt; hinter jeder einzelnen Frage der Tochter Zion läßt er ein taktlanges Stillſchweigen eintreten, und dann die Antwort der gläubigen Seele ohne Unterbrechung fortgehen. So erſcheint er denn hier, wie immer, als der mindeſt bedeutende unter ſeinen Genoſſen, als einer, der ſich begnügt hat (nach der Redeweiſe ſeiner Zeit) die Worte ſeines Dichters „in die musique gebracht" zu haben. Die tiefſinnigſte Auffaſſung von allen iſt dagegen die unſeres Meiſters. Nach ihr ſollte die Kirche es ſeyn, die dem Fragenden Antwort gebe durch ein heiliges Lied; durch ſie ſollte er deuten lernen, was er ſchaue. Da jedoch das Lied, deſſen Weiſe — die durch ſein ganzes Werk entſchieden vorwaltende — er hier anzuwenden wünſchte, eine längere Strophe hatte, der Geſang des Fragenden unter dem Kreuze aber, ſo viel als möglich, ohne Unterbrechung

*)



**)



***)

forttönen, mit ihr vereint erklingen ſollte, ſo erheiſchte auch er eine länger ausgedehnte, nicht fürder an zwei verſchiedene Perſonen vertheilte Strophe. Daher die Abweichungen von Brockes' Dichtung, auf die wir gleich Anfangs hinwieſen, und die in der Abſicht des Tonkünſtlers ihre volle Rechtfertigung finden, eben wie öftere Wiederholungen der Textesworte. Es iſt nun hier eine hohe Baßſtimme, durch die ihr unterlegte ſelbſtändige Grundſtimme allein begleitet, welche im $^{12}/_{8}$-Takte lebendig, aber nicht raſch fortſchreitend, als Frager auftritt; über beiden baut ſich die vierſtimmige Melodie des Paſſionsliedes auf: „Jeſu Leiden, Pein und Tod" mit deſſen letzter (34ſter) Strophe, worin ausgeſagt wird: jener Jeſus, der eben Verſchiedene, lebe ohne Ende; zu ihm, der durch ſeinen verſöhnenden Tod die Erlöſung gebracht, ſei das Gebet in der letzten Todesnoth zu richten, das Gebet, das nicht mehr begehre, als zu empfangen, was Er verdient habe. Eine ähnliche Faſſung finden wir in einem Geſange Hammerſchmidts*), nur daß dort die ermahnende, verheißende Stimme des Erlöſers die Grundlage bildete, worüber der Bittgeſang der Gemeine ſich aufbaute, bis dieſer zuletzt, in vollem Chore allein ertönend, das Ganze krönte; und es kann wohl ſeyn, daß unſer Meiſter aus ihm, als einer Andeutung geſchöpft hat, ohnerachtet ſeine Ausgeſtaltung ihm ganz und ausſchließend angehört. Dieſer Geſang, der Schlußchor und die an denſelben ſich reihende Liedſtrophe ſtehen in entſchiedenem Zuſammenhange mit dem beginnenden Chore; den Kampf, die Verherrlichung, die Kampfesruhe, die kirchliche Weihe ſtellen ſie uns dar, und enthüllen uns die Bedeutung des Ganzen, wie es in der Seele des Meiſters lebte, und durch ſeine That aus ihr hervorging, mag er auch in Worten ſich darüber nicht Rechenſchaft abgelegt haben.

Als ein in ganz anderem Sinne geſchaffenes Werk ſtellt ſich Bachs Paſſion nach dem Matthäus dar. Von den äußeren Bedingungen der Aufgabe zuerſt zu reden, ſo iſt der dargebotene Stoff hier um Vieles umfaſſender und reicher. Die Leidensgeſchichte nach Johannes, wie Bach ſie bearbeitet hat, beginnt mit Jeſus Gefangennehmung und ſchließt mit ſeinem Verſcheiden am Kreuze. In der nach Matthäus werden uns zuerſt die heimtückiſchen Anſchläge der Hohenprieſter und Schriftgelehrten, die Salbung des Herrn, die Einſetzung des h. Abendmahls, das Gebet auf dem Ölberge vorübergeführt; am Schluſſe aber auch dasjenige, was nach ſeinem Tode ſich begab bis zu ſeinem Begräbniſſe. Daneben tritt aus der Erzählung des Evangeliſten eine ſo viel bedeutendere Anzahl von einzelnen Perſonen nicht allein, ſondern auch von Mehrheiten hervor — die Jünger, die Hohenprieſter, die falſchen Zeugen, die Kriegsknechte, das Volk — daß, um allen Geſtalt und Anſchaulichkeit zu geben, ein größerer Aufwand von Mitteln erforderlich war, als bei Darſtellung der Leidensgeſchichte nach Johannes. Vor Allem mußte die Geſtalt Chriſti, ausgezeichnet vor den übrigen, in die Mitte treten, mit einer Verklärung umgeben, die auch äußerlich den Reden ſeines Mundes in den letzten Augenblicken ſeines irdiſchen Daſeyns eine beſondere Weihe gebe. Darum erſcheinen ſie allezeit von lang austönenden Klängen der Geigen umgeben, die, einem Heiligenſcheine gleich ſich um ſie webend, während ihrer Zwiſchenräume auch wohl zu mehr oder minder melodiſchen Sätzen ſich geſtalten. Zu begleitetem Geſange wird die Rede des Herrn nur einmal, bei den Einſetzungsworten, die als beſonderer Lichtpunkt dadurch ſich hervorheben. Erſt bei den Worten: „Eli, eli, lama aſabthani" erliſcht jener Heiligenſchein, die Nähe des Todes verkündend; ſie ertönen nur zu den forthallenden, dunkeln

*) S. Theil II. Seite 257, Beiſpiel 113.

Klängen der Grundſtimme, die letzten, die hier aus dem Munde des Gekreuzigten vernommen werden. Und dieſer in die Mitte des Ganzen geſtellten heiligen Geſtalt, wie bedeutſam, wie eigenthümlich ſtehen ihr jene zu Chören vereinigte Mehrheiten der evangeliſchen Erzählung zur Seite und gegenüber! In dem erſten, bis zu des Herrn Gefangennehmung reichenden Theile, nach vorübergehendem Erſcheinen der Prieſter und Schriftgelehrten in einem kurzen Doppelchore, die Jünger; zuerſt in ihrem wohlmeinenden Schelten über die Salbung ihres Meiſters, wo das redliche Bedauern der Verſchwendung des köſtlichen, ungefälſchten Nardenwaſſers, deſſen Verkauf den Armen zu Gute gekommen wäre, durch das unerwartete Eintreten der weichen Tonart ſo bezeichnend heraustritt; dann in ihrem bekümmerten, dringenden „Herr, bin ich's?“ worauf die Kirche ihnen die Antwort giebt! In dem zweiten Theile dann die ſich überſtürzende Haſt der falſchen Zeugen, der mit feierlicher Härte gefällte Spruch: „Er iſt des Todes ſchuldig“, welcher das rohe, einem gegen Felſen brandendem Strudel gleich heranbrauſende: „Weiſſage uns Chriſte, wer iſt es, der dich ſchlug?“ heranruft; das gleißneriſch bedächtige: „Es taugt nicht, daß wir ſie in den Gotteskaſten legen ꝛc.“; die grauſam wilde Wuth des Volkes in dem mißtönenden Schreie „Barabbam!“ die Blutgier des zweimal in ſteter Steigerung wiederholten „Laß ihn kreuzigen;“ — von dem Übrigen nur des Hohnes der Prieſter, Schriftgelehrten und Älteſten zu gedenken, der dem hülflos an das Kreuz Gehefteten ſchmähend vorrückt, er habe geſagt: „Ich bin Gottes Sohn“; Worte, die in Einklängen und Octaven hart hervorgeſtoßen, den Chor ſchnell abbrechen, und denen ſpäter das mit großer Wärme und Innigkeit, in reichem, harmoniſchem Zuſammenklange ausgeſprochene Bekenntniß der Gläubigen gegenüberſteht: „Wahrlich, dieſer iſt Gottes Sohn geweſen!“ Anſchaulicher, eindringlicher, mit mehr überzeugender, unmittelbarer Gegenwart kann das in der Mitte der Zeiten Geſchehene uns kaum entgegengebracht werden, und wenn die große Kraft des Ausdrucks uns überwältigt, ſo erregt bei ſpäterem Nachſinnen die unerwartete Selbſtentäußerung des Meiſters wiederum unſere Bewunderung, der ſonſt in einer gewiſſen Breite erſt ſich heimiſch fühlend, die ihm geſtattet ſein Inneres wie ſeine Kunſt vollſtändig zu entfalten, in dieſen Chören, die oft nur wenige Takte enthalten, einen ſo überſchwenglichen Reichthum in höchſter Gedrängtheit niedergelegt hat! Neben dieſem Ausbreiten der Mannichfaltigkeit des dargebotenen Stoffes hat aber der Meiſter auch die Bedeutung des mit ſolcher Anſchaulichkeit uns Vorübergeführten durch ſeine Darſtellung unſerer Seele einzuprägen gewußt. Der That gegenüber, die wir geſchehen ſehn, ſteht freilich zuweilen, wie in vielen Sonntags- und Feſtmuſiken jener Zeit, nur die empfindſam-grübleriſche Betrachtung Einzelner, die in der Johannes-Paſſion bei weitem überwiegt; neben ihr aber noch, und eben für dieſes Werk bezeichnend, eine doppelte Gemeine. Zuerſt jene, dem auf Erden wandelnden Erlöſer anhängende unſichtbare, die ihn auf ſeinem Leidenswege in unmittelbarer Theilnahme begleitet, bald als Zion bezeichnet, bald als die gläubigen Seelen, auch wohl bei getrennten Chören mit beiden Namen; eine Gemeine, die eben hier nicht in Einzelnen, ſondern als ſolche hervortritt. Sodann die aus des Heilands Blut entſproſſene Kirche, in Strophen heiliger Lieder die ewige Bedeutung ſeines erlöſenden Opfers ausſprechend; beide einander gegenüberſtehend, an hervorragender Stelle aber auch zu vereintem Geſange einander geſellt. In dieſem Sinne wird ſogleich das Ganze eröffnet. Die Gemeine der gläubigen Seelen erſcheint in zwei Chöre geſondert; der eine auffordernd zur Theilnahme an dem, was ſich begeben werde mit dem Bräutigam der Seele, wie ſeine Gleichnißrede von den klugen und thörichten Jungfrauen ihn nennt, und die prophetiſche Dichtung des

weiſen Königs von Jeruſalem; der andere forſchend, dann vorwärts drängend in lebhaft erregtem Antheile. Wir würden darin nichts anderes ſehen können als, nur kunſtreicher ausgeſtaltet, jenes in Paſſionsmuſiken der Zeit des Meiſters faſt allezeit wiederkehrende Bild der Wallfahrt an die Stätte des Leidens, zumal der Kreuzigung des Herrn, träte nicht die Kirche noch hinzu, dieſe faſt gewöhnlich gewordene Form zu weihen durch den über dem Treiben und Wogen der Sehnſucht, des Fortſtrebens, der Klage in beiden Chören ſchwebenden Choral: „O Lamm Gottes unſchuldig", die ruheloſe Bewegung ſänftigend, dem Ganzen das Gepräge einer heiligen Feier aufdrückend. Er iſt aber nicht etwa nur für das Auge vorhanden, wir vernehmen ihn herrſchend über dem Ganzen, deſſen Tonſtrom zugleich die lebendigſte harmoniſche Entfaltung jeder Wendung der Melodie gewährt. Bei dem ſchweren Kampfe auf dem Ölberge erſcheint zunächſt nur eine einzelne Stimme, in lebhaftem Mitgefühle einen Widerſchein deſſen gewährend, was an des Erlöſers geheiligter Geſtalt nicht unmittelbar gezeigt werden durfte. Neben ſie ſtellt ſich aber ſogleich die Kirche mit jenem durch das Ganze wiederholt hintönendem Liede der Leidenszeit und ſeiner Melodie (Herzliebſter Jeſu, was haſt du verbrochen)*), die Sünde der Welt nennend als die Urſache der Plagen, die über das theure Haupt des Heilandes gekommen; und hieran ſchließt ſich unmittelbar ein Wechſelgeſang, in welchem die zuvor erſchienene Einzelſtimme ſich verheißt, bei Jeſu zu wachen, wo nun die gläubige Gemeine, ihr antwortend, ſich getröſtet, daß bei ſolchem Wachen ihrer Sünden Menge einſchlafen, ihres Herrn herbes Leiden, bitter wie es ſei, ihr auch ſüß ſeyn werde; einer der melodiereichſten Sätze des Ganzen, ein lichter Hoffnungsſtrahl auf dem düſteren Grunde dieſes Tonbildes. Ein drittes Mal begegnen uns Zion und die Gemeine der Gläubigen, nun ohne Begleitung der Kirche; ſie ſehen den Erlöſer wegführen, binden; während Zion in Klagetönen ſich ergießt, ruft jene den Schergen dringend zu einzuhalten, nicht zu binden, aber die Klage, der Ruf ſind vergebens, und nun ergießen ſich beide in wechſelnden, in einander greifenden Chören, zornig, die Rache des Himmels, ſeine Donner herabrufend auf den falſchen Jünger, auf die mordluſtige Schaar. Man hat wohl geglaubt, mit dieſem Tonſatze, als einem beſonders wirkungsvollen, vor Allen reich ausgeſtatteten, den erſten Theil des Werkes am angemeſſenſten beſchließen zu dürfen, ja gemeint, dem Tonmeiſter dadurch entgegen zu kommen, der ſich an die von dem Dichter vorgeſchriebene Einrichtung zum Nachtheile ſeiner Tondichtung gehalten habe. Wie wenig aber hat man bei ſolchem Verfahren die tiefere Abſicht des edlen Meiſters erkannt, wie wenig aufmerkſam iſt man geweſen auf die Geſtaltung des Chorals, den Er an den Schluß der erſten Abtheilung ſeines Meiſterwerkes geſtellt hat; ganz zu geſchweigen, daß eine ſolche Änderung die Nothwendigkeit nach ſich zog, entweder den Fortgang des evangeliſchen Berichtes an ganz ungeeigneter Stelle zu unterbrechen oder einen Theil deſſelben fortzulaſſen. Die Art, wie Bach mit der erſten Strophe des Liedes: „O Menſch bewein' dein' Sünde groß" ſchließt, gehört allein ihm, nicht dem Dichter, der ihm nur das Allgemeinſte gewährt hat. Es erſcheint hier eine vor allen anderen Behandlungen geiſtlicher Melodieen durch Bach ſo ausgezeichnete, daß kein Zweifel obwalten kann, er habe mit derſelben etwas ganz Beſonderes ausſagen wollen. Und ſo beſtätigt es denn auch die nähere Betrachtung. Hier begegnen uns die Gemeine Zions, eben wie die Kirche, wiederum mit einander, gleichwie in dem das Ganze beginnenden Chore; in näherem, innigerem Vereine als dort, und dennoch eine

*) S. Nr. 3. 25. 55. der bei Schleſinger gedruckten Ausgabe.

jede in vollkommener Selbſtändigkeit. Dieſe, die Kirche, in der höchſten Geſangsſtimme, mit der dem Liede Matthäus Greiters über den 119ten Pſalm „Es ſind doch ſeelig alle die ꝛc.“ entlehnten Melodie, einer der älteſten des deutſch-evangeliſchen Kirchengeſanges, und ihm gemeinſam mit dem der franzöſiſchen Calviniſten, einer der geſammten gereinigten Kirche alſo angehörenden Singweiſe: jene, die Zionsgemeine, in den Klagetönen der drei tieferen Stimmen, die, von jener geiſtlichen Weiſe ganz unabhängig, einen ſelbſtändigen Tonſatz darſtellen, in welchem der in Trauer, Wehmuth und Reue aufgelöſ'te machtloſe Zorn nachhallt über das ſo eben Geſchaute, Unabänderliche. Auch hier wie in dem Eingangschore, gewinnt die alte geiſtliche Weiſe ihre vollkommenſte Entfaltung durch die anderen Stimmen, die ihrer Eigenthümlichkeit wegen wir nicht wagen möchten begleitende zu nennen, eben wie jene auf ſie wiederum einen geheimnißvollen Glanz hinſtrahlt, in ihrem ruhig-frommen Schritte über ihnen ſchwebend. Um beides aber webt ſich noch in den Tönen der Flöten, Hoboen, Geigen der bedeutſamſte Rahmen. In hinauf- und hinabſchwebenden Gängen laſſen zuerſt jene, mit einander wechſelnd, ſich vernehmen, dann geſellen ſich ihnen in ähnlicher Art auch dieſe; mit großer Stätigkeit wird die anfängliche Wendung von Allen feſtgehalten, der weichere Klang der Flöte, der ſchärfere und doch zarte des Hoboe, der mehr ſchwirrende, rauſchende der Geigen ſtehen einander entgegen, vermiſchen ſich, ſie gewähren das Bild mannichfachen Gewimmels, auf und ab ſich ſchwingender Fittiche; es gemahnt uns an jene Legionen Engel*), die dem Herrn, ſo er gewollt, zu Gebote geſtanden hätten, und die nun anbetend herzueilen, ſein ewiges Opfer anzuſchauen. So ſtrömt in reicher Fülle dieſer Chor dahin; auf dem in der tiefſten Stimme dunkel forthallenden Grundtone verklingt er zuletzt in den Flöten, neben tiefer, nach außen dringender Gemüthsbewegung zugleich heiligen Frieden athmend; im edelſten Sinne ein verſöhnender Schluß, ſchon dem bloßen Tonſinne in ſeinem allmähligen Verhallen wohlthätig, ſtatt daß jener zürnende, verwünſchende Doppelchor, in ſeinem kurzen Abbrechen unbefriedigend, nur eine ungeſchlichtete, einer kirchlichen Feier als Beſchluß nicht ziemende Erregung zurücklaſſen würde.

In dem zweiten Theile, der uns nun das Leiden des Herrn nach ſeiner Gefangennehmung bis zu ſeinem Tode am Kreuz vorüberführt, tritt vor der Übermacht der vielen, aus dem Berichte des Evangeliſten ſich hervorhebenden, in die Handlung unmittelbar eingreifenden Chöre, die mehr leidende Theilnahme der Zionsgemeine zurück. Nur einleitend erſcheint zu Anfange Zion als die von ihrem Freunde verlaſſene Jungfrau, klagend, von der Schaar der Gläubigen getröſtet, in Worten, die dem Hohen Liede anklingen; ſchnell geht jener andere Geſang vorüber, wo eine einzelne Stimme, durch raſche Rufe eines fragenden Chores unterbrochen, auf Jeſum hinweiſ't, der die Liebesarme ausgeſpannt habe am Kreuze, die verlaſſenen Küchlein zu umfangen; erſt am Schluſſe, bei den Grabgeſängen, begegnen wir der Zionsgemeine wieder, aber ohne die Begleitung der Kirche, deren heilige Lieder mit dem Verſcheiden des Erlöſers am Kreuze verſtummen. Und eben in dem letzten, vor ihrem Verſtummen ertönenden Liede zeigt ſie ſich uns am meiſten bedeutungsvoll. Fünfmal, in beiden Theilen zuſammengenommen, vernehmen wir die Weiſe des Liedes: „O Haupt voll Blut und Wunden“, einem jener ſieben, die der fromme Paul Gerhard dem Paſſions-Salve des heiligen Bernhard an die Glieder des gekreuzigten Heilandes nachſang; allezeit begleitet ſie Strophen dieſes Liedes, mit einer einzigen Aus-

*) Matthäi XXVI, 53.

nahme, wo ſie, dem auf des Landpflegers Fragen ſchweigenden Erlöſer gegenüber, zu jenem andern fromm ergebenen bibliſchen Geſange deſſelben Dichters ertönt: „Befiehl du deine Wege“. Wo ſie uns aber begegnet, iſt ſie immer als eine Weiſe harter Tonart gefaßt. Nur das letzte Mal ändert ſich ihr Gepräge. Der Evangeliſt hat verkündet: „Und Jeſus ſchriee abermals laut auf und verſchied“; darauf ertönt die Strophe:

Wann ich einmal ſoll ſcheiden,
So ſcheide nicht von mir;
Wann ich den Tod ſoll leiden,
So tritt du dann herfür;
Wann mir am allerbängſten
Wird um das Herze ſeyn,
So reiß mich aus den Ängſten,
Kraft deiner Angſt und Pein.

Nur zu dieſer Strophe entfaltet ſich vor uns die bisher ioniſche Weiſe als eine phrygiſche, in der hehren alterthümlichen Feier einer kirchlichen Tonart; ſo ſehr auch der Meiſter faſt einem jeden Worte in dem frommen Gebete ſeines Dichters nachgeht, bleibt doch die Einheit der Empfindung, die Eigenthümlichkeit des Kirchentones nicht allein unverletzt, ſie ſtrahlt eben dadurch mit ſo größerer Kraft hervor. Indem die Stimme der Kirche hier von uns ſcheidet, zeigt ſich dieſe uns zugleich in hoher Verklärung, die Vollendung des erlöſenden Leidens Chriſti in ſeiner tiefſten Bedeutung.

Läge das Werk nicht Jedermann vor Augen, hätten es nicht Alle an heiliger Tonkunſt ernſter Theilnehmende oft vernommen, ſo würde ich kaum gewagt haben, mit ſchwachen Worten ſo ausführlich über daſſelbe mich zu ergehen; mit Worten, die ohne vorangegangene Anſchauung den Meiſten unverſtändliche geweſen, alſo vergebliche geblieben wären. Hier ſetze ich meiner Rede ihr Ziel; ſie hat erreicht, was ſie geſollt, wenn ſie auch einigermaaßen nur eine lebendige Erinnerung an das edle Werk, als ein anſchauend vernommenes, erweckt hat.

Die bedeutendſte unter den dem Feſte der Auferſtehung gewidmeten Cantaten Bachs haben wir ſchon zuvor betrachtet, als wir die auf geiſtliche Lieder und deren Weiſen durchaus gegründeten näher beſprachen: die Cantate über das Lied: Chriſt lag in Todesbanden*). Eine zweite ſtimmt bei ihrem Beginne den Ton des Triumphes an, den das hohe Feſt zu erheiſchen ſcheint. Sie wird eingeleitet durch ein langes Inſtrumentalvorſpiel (C dur, $^{6}/_{8}$), zu welchem neben den gewöhnlichen vier Geigen abgeſtuften Umfanges noch 3 Trompeten und Pauken und 3 Hoboen ſich vereinigen. In lebhafter Bewegung und bunter Verwebung der Stimmen, die ein frohes Gewimmel darſtellen, ergeht ſich dieſes, eingefaßt von kräftigen Einklängen und Octavenfortſchreitungen aller mitwirkenden Inſtrumente, die zu Anfange und am Schluſſe ertönen. Nun ruft uns der erſte Chor in fünfſtimmigem Geſange zu, von eben dieſen Inſtrumenten begleitet:

Der Himmel lacht, die Erde jubiliret,
Und was ſie trägt in ihrem Schooß;
Der Schöpfer lebt, der Höchſte triumphiret,
Und iſt von Todesbanden los!

*) S. S. 316 u. ff.

Jedes dieſer Zeilenpaare, gleich betont, ſtellt uns die Stollen eines Aufgeſanges dar, doch nur darin, und in Gedrängtheit der Ausführung an die Liedform erinnernd; ſonſt hören wir Wechſelgeſänge, und ſelbſt Wechſelchöre der einzelnen, gegeneinander wirkenden, in Nachahmungen ſich ergehenden Stimmen. Zu dieſem Aufgeſange, wie wir ihn nennen wollen, tritt nun der Abgeſang in Gegenſatz. Langſam, mehr arienhaft gefaßt, ſchreiten Anfangs ſeine beiden Zeilen einher:

Der ſich das Grab zur Ruh erleſen,
Der Heiligſte kann nicht verweſen!

doch bei der zweiten Wiederholung der letzten von ihnen tritt die frühere Bewegung und Behandlung wieder ein, und ſo rundet ſich dieſer kräftig frohe Geſang zu einem Ganzen.

Der im Anbeginne vorherrſchende Ton des Jubels wird jedoch nun mit einem ernſteren vertauſcht. Der Herr iſt zur Herrlichkeit eingegangen, aber durch herbe Qualen, durch die Schatten des Todes. Nach einem längeren Recitative des Baſſes, in welchem das Rede- und Geſangähnliche (Recitativ und Arioſo) ſtäten Wechſels neben einander ſteht, hören wir jene Stimme, unter Begleitung des Violoncells in einer, zufolge der Behandlung beider, mancher Händelſchen (zunächſt jener des Alexanderfeſtes: „Töne ſanft, du lydiſch Brautlied") gleichenden Arie, den Herrn anreden:

Fürſt des Lebens, ſtarker Streiter,
Hochgelobter Gottesſohn,
Hebet dich des Kreuzes Leiter
Auf den höchſten Ehrenthron ꝛc.

und ſo wird ferner ſeiner Banden gedacht, die zu ſeinem Schmucke geworden, ſeiner Wunden, aus denen nun ſeiner Klarheit Strahlen hervorleuchteten. In Recitativ und Arie ſetzt der Tenor dieſe Betrachtungen fort: der Geiſt müſſe mit ſeinem Herrn geiſtlich auferſtehen, und das Grab dahinten laſſen; zu Werken des Lebens müſſe ihn Chriſti Auferſtehung erwecken, der blühende Weinſtock müſſe fruchten, das Leben des Baumes ſeine Zweige durchdringen:

Adam muß in uns verweſen
Soll der neue Menſch geneſen,
Der nach Gott geſchaffen iſt ꝛc.

Auffordernd, ermuthigend, erhebend tönt, den Worten des Dichters gemäß, dieſer Geſang, nach deſſen Schluſſe die Oberſtimme mit dem ihrigen ſich hören läßt. Der Chriſt, ſagt ſie, muß, weil dem Haupte die Glieder folgen, mit ſeinem Herrn leiden, aber wie er mit ihm geſtorben, ſo erſteht er auch mit ihm zur Herrlichkeit. Er ſieht der letzten Stunde getroſt entgegen, die ihn Jeſu Freudenſchein erblicken läßt und ſein helles Licht, die ihn den Engeln ähnlich macht! Nur ein Hoboe und die Grundſtimme begleiten die ſanfte, geſangreiche Arie die auf Worten dieſes Inhaltes ruht: die Geigen und die Violen in ihren tiefen und mittleren Tönen führen zu Geſang und Begleitung die mild-getroſte Weiſe des Liedes aus: „Wenn mein Stündlein vorhanden iſt, und ich ſoll fahr'n mein' Stra-

ßen" ꝛc. *); bedeutſam aber bildet dieſe Melodie in vierſtimmigem Geſange, von 2 Geigen, 2 Violen, dem Baſſe, drei Hoboen und einer Trompete begleitet, auch den Schluß des Ganzen. Über Geſang und Spiel ragt die Trompete mit ihren hellen Metallklängen, in ſelbſtändigen, heiteren Wendungen, doch lang austönend, hervor, an den erweckenden Hall der letzten Poſaune zu allgemeiner Auferſtehung erinnernd; im Einklange geſellt ſich ihr die erſte Geige, die 2te mit den beiden Violen, die drei Hoboen, ſchließen den oberen Geſangſtimmen ſich an; ſo vernehmen wir die fünfte Strophe des Liedes, das in dem vorangehenden Geſange durch ſeine wortloſe, von den über ihr ſchwebenden höheren Tönen des Hoboe und der Oberſtimme verhüllte Melodie uns nur angedeutet wurde:

So fahr' ich hin zu Jeſu Chriſt,
Mein' Arm' thu' ich ausſtrecken,
So ſchlaf ich ein und ruhe fein,
Kein Menſch kann mich aufwecken
Denn Jeſus Chriſtus, Gottes Sohn;
Der wird die Himmelsthür aufthun,
Mich führ'n zum ew'gen Leben. **)

Ganz ähnlicher Anlage, nur in der Ausführung weniger bedeutend, iſt eine zweite Cantate für den erſten Oſtertag: „Du wirſt ſeine Seele nicht in der Hölle laſſen. Sie beruht faſt durchgängig auf Formen des Einzelgeſanges, Arien und Recitativen, und einem arienhaft gefaßten Chore; auch ſie wird mit der Melodie des Liedes beſchloſſen, mit der die eben beſprochene endet, doch ertönt dieſe, von den Geigen und drei Trompeten begleitet, zu der 4ten Strophe deſſelben:

Weil du vom Tod' erſtanden biſt,
Werd' ich im Grab' nicht bleiben,
Mein höchſter Troſt dein' Auffahrt iſt,
Todsfurcht kannſt du vertreiben ꝛc.

Eine Cantate für den zweiten Oſtertag: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden" ſchließt ſich, wie dieſe Schriftworte uns ſogleich andeuten, an das Feſtevangelium von den Jüngern zu Emmaus, und an das darauf gegründete Kirchenlied: „Ach bleib' bei uns, Herr Jeſu Chriſt." Jenen Spruch vernehmen wir als Chorarie (C moll, ¾), die als fugirter Satz weiter fortgeführt, in jene erſte Form zuletzt wieder übergeht, nur am Schluſſe in künſtlicheren Nachahmungen endend; das Lied tritt in der Mitte des Ganzen mit jener Melodie auf, die in Erhardi's harmoniſchem Choral- und Figuralgeſangbuche (1659), ſo viel ich finden konnte, zuerſt erſcheinend, ***) auch ſonſt von Bach

*)

u. ſ. w.

**) Andeutungen der Hauptſätze dieſer Cantate findet man unter Nr. 3 bis 9 in den Muſikbeilagen zu Moſevius': „J. S. Bach in ſeinen Kirchencantaten und Choralgeſängen."

***) S. Theil II. Beiſpiel 210.

mehrſtimmig behandelt iſt.*) Sie erſcheint hier in der Geſtalt, wie wir ſie in ſeinen Orgelvorſpielen als Trio abgedruckt finden,**) iſt der Oberſtimme zugetheilt, und wird neben dem Baſſe von einem „Violoncello piccolo“ begleitet. Am Schluſſe des Ganzen begegnet uns abermals die Anfangsſtrophe des Liedes, nur mit einer anderen Weiſe, der des lutheriſchen: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“; einer weniger anmuthenden, doch dem in den folgenden Strophen dem Weſentlichen nach übereinſtimmenden Inhalte beider Lieder ganz angemeſſen.

Für den dritten Oſtertag iſt mir nur eine Cantate Bachs zur Anſchauung gelangt, unter den dieſem Feſtkreiſe beſtimmten die mindeſt bedeutende: „Ein Herz, das Jeſum lebend weiß“. Sie iſt ganz ohne Choral, und beſteht nur aus Recitativen, Arien, Duetten und einem figurirten Schlußchore, bewegt ſich alſo in Formen, welche, und hier zumal, des Meiſters Eigenthümlichkeit am Wenigſten hervortreten laſſen.

Um dieſe Cantaten für die Faſten-, Leidens- und Oſterzeit, bis zu Himmelfahrt hin, reihen ſich nun andere, den dazwiſchen liegenden Sonntagen beſtimmte, von mehrer und minderer Bedeutung. Drei dieſen Zeiten angehörende ſind durch den Druck öffentlich geworden, es bedarf alſo nur kurzer Andeutungen über ſie, zumal ſie nicht alle zu den bemerkenswertheren gehören. Die erſte unter ihnen***) gründet ſich auf Matthäi XX, 14: „Nimm was dein iſt und gehe hin“, und gehört dem Sonntage Septuageſimä an, aus deſſen Evangelium (ebenda 1 — 16) jener Spruch entlehnt iſt. Er wird als 4ſtimmiger, fugirter Chor, ohne ſelbſtändige, nur mit unterſtützender Begleitung behandelt, und giebt dann Gelegenheit in Recitativen und Arien Genügſamkeit zu empfehlen, eine Lehre, die durch zwei Choräle noch mehr eingeſchärft wird: die in der Mitte der Cantate ſtehende Anfangsſtrophe des Liedes: „Was Gott thut, das iſt wohlgethan“†), und die an das Ende des Ganzen geſtellte erſte jenes andern: „Was mein Gott will, das gſcheh' allzeit“.††) Bei der Behandlung der bekannten, aus franzöſiſchem Liedergeſange ſtammenden Weiſe dieſes letzten Liedes zeichnet ſich der Schluß aus durch ein Anhängſel, das ihm, obgleich er als ein voller geſchieht, doch das Gepräge eines halben zu leihen ſucht, freilich nicht auf ſo kunſtvolle Art, und mit ſo großem Nachdrucke als bei der früher beſprochenen Behandlung der Weiſe: „Ach Gott und Herr“, doch immer mit der deutlich hervortretenden Abſicht des Ausdruckes demüthiger Unterwerfung. In ihrer geſammten Anlage gleicht dieſe Cantate denen der Kirchenjahrgänge Telemanns, Stölzels und anderer gleichzeitigen Tonkünſtler, unſeren Meiſter erkennen wir allein an den eigenthümlichen Wendungen ſeiner Melodieen, der beſonderen Art ſeiner Stimmenführung. Allein die überall gleiche — ſollen wir ſagen dichteriſche? — Unterlage aller Theile des Ganzen giebt ihm eine Eintönigkeit, der durch Mannichfaltigkeit der Erfindungen des Tonkünſtlers nicht aufzuhelfen iſt, weil ſie von dem Inhalte ausgeht.

Dem Palmſonntage gehört die Cantate: „Himmelskönig ſei willkommen“.†††) Sie

*) Chor. Geſänge 177, Becker 136. Die Quelle dieſes Tonſatzes habe ich bisher nicht ermitteln können. (S. Beiſpiel 98.)

**) Choralvorſpiele, Heft I, Seite 10. 11.

***) Nr. 1 der bei Trautwein und Comp. zu Berlin durch J. P. Schmidt herausgegebenen.

†) Ch. Geſ. 64, Becker 62 A.

††) Ch. Geſ. 265, Becker 41 A.

†††) Nr. 2 der bei der zuvor genannten Handlung erſchienenen.

beginnt mit einer einleitenden Symphonie, in deren größestem Theile Flöte und Hoboe nachahmend mit einander wetteifern, während die Geigen mit gekneipten Saiten die Takttheile bezeichnen: erst gegen das Ende tritt der Bogen wieder in seine Rechte, von allen Instrumenten werden die Tonfiguren ergriffen, in denen zu Anfange nur die zwei genannten sich ergingen, und so diese Einleitung mit volleren, nachdrücklichen Tönen beschlossen. Der folgende Chor:

Himmelskönig, sei willkommen,
Laß auch uns dein Zion seyn,
Komm herein,
Du hast uns das Herz genommen,

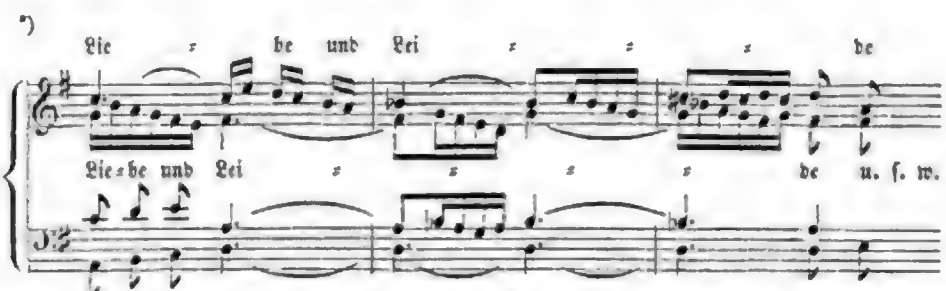
stellt zwei von einander getrennte, an die beiden Zeilenpaare des Textes sich knüpfende Theile dar, die auch in ihren Tonarten sich gegenüberstehen, einer harten (G dur) und einer weichen (H moll), und deren erster nach dem zweiten wiederholt wird. Mit Nachahmungen beginnt ein jeder von ihnen und schließt arienhaft, eine Art motettisch, oder wegen der selbständigen, die Harmonie des Gesanges ergänzenden Grundstimme, concerthaft durchgeführter Chorarie darstellend. Nach diesem Eingangschore erscheint, als ein nur von der Grundstimme begleitetes Recitativ und Arioso des Basses, der Spruch: „Siehe ich komme, im Buche ist von mir geschrieben, deinen Willen mein Gott, thue ich gern.“ Die Stimme des Erlösers ertönt, seinen Gehorsam bis zum Tode (nach der Epistel des Tages) bekräftigend, und daran knüpfen sich die folgenden Arien, das starke Lieben des Herrn preisend, das ihn von dem Throne der Herrlichkeit getrieben; zu seiner Nachfolge auffordernd, wie eine in Form eines reich figurirten Orgeltrios gefaßte Arie des Altes, von einer Flöte und der Grundstimme begleitet; den Wunsch aussprechend, durch Wohl und Weh mit ihm zu ziehen, das „kreuzige!“ der Welt nicht zu achten, da Krone und Palme bei seinem Kreuzpanier zu finden sei! Diesen Wunsch, diese Überzeugung hören wir in einer Arie des Tenor laut werden, die nur von einem Violoncell begleitet wird, und die wir wohl einem Kreuzeswege vergleichen dürfen, denn sie klingt rauh, unmelodisch, und beruht augenscheinlich auf dem Streben, in beide Stimmen, die singende und begleitende, die Harmonie so fest zu beschließen, daß eine dritte wesentliche Stimme unmöglich werde; woher es denn oft geschieht, daß die Harmonie, außerhalb jener zusammenwirkenden Stimmen liegend, in deren Nebeneinandergehen mehr geahnt als vernommen wird, so daß man wohl sagen darf, sie ruhe zwischen den Zeilen. Der Choral: „Jesu deine Passion“ zeigt nun, andeutend, das Leiden des Herrn, für dessen Betrachtung und Darstellung spätere Tage der Feier bestimmt sind: die Melodie wird von der Oberstimme als fester Gesang geführt, die übrigen ergehen sich in Nachahmungen, deren Wendungen aus ihr geschöpft sind. Mit ihm soll aber das Ganze nicht beschlossen werden, das Bild des Leidens soll nur aus der Ferne uns entgegendämmern, der festliche Einzug des Herrn in die heilige Stadt soll um das Ganze den Rahmen bilden. So vernehmen wir denn wieder einen Chor gleichen Styls, wie der einleitende, nun in dem wiegenden Hintanzen des $^6/_8$-Taktes, mit einem Vorspiele worin Geige und Flöte mit einander wetteifern:

So lasset uns gehen in Salem und Freude,
Begleitet den König in Liebe und Leide!
Er gehet voran und öffnet die Bahn.

Auch hier erſcheinen zwei Theile, deren erſter die beiden Anfangszeilen begreift, der letzte an die 3te ſich ſchließt, jener aber nach deſſen Ende wiederkehrt; nur finden wir das Arienhafte hier dem Concerthaften überwiegend. Die Art wie des Meiſters Betonung ſich den Worten „Lieb und Leid" anſchließt, ruft uns jenen herrlichen Geſang J. Eccards: „Mein' ſchönſte Zier und Kleinod biſt" in das Gedächtniß; nicht wegen der Übereinſtimmung ſondern der völligen Verſchiedenheit der Auffaſſung beider.*) Bei dem älteren Meiſter giebt die weiche Tonart dem Worte „Lieb" eine ernſte Färbung, dem Worte „Leid" dagegen die harte einen kräftig würdigen Ton; es iſt das Heiligende des Leides, das er uns vor die Seele bringt. Bei dem jüngeren erſcheint „Liebe" in heiterer, „Leid" in herber Betonung, durch einen der bitterſten Mißklänge, die Vereinigung der großen Terz mit der kleinen Sechste; er drückt uns das Schmerzliche des Leidens aus.

Die dritte unſerer Cantaten**) iſt dem Sonntage Miſericordias Domini beſtimmt, und ſchließt ſich an deſſen Evangelium von dem guten Hirten (Joh. X, 12 — 16) wählt jedoch zu ihrem Spruche den Anfang des achtzigſten Pſalms: „Du Hirte Iſrael, höre, der du Joſeph hüteſt wie der Schafe, der du ſitzeſt über Cherubim." An dieſes Bild des guten Hirten ſchließt ſich jeder einzelne Theil des Ganzen, auch der Schlußchoral: Der Herr iſt mein getreuer Hirt" (auf die Melodie: „Allein Gott in der Höh' ſei Ehr" Ch. Geſ. 325, Becker 91 D); ein Bild, das ihm Geſtalt und Färbung zu geben vermag, ſo daß es nicht an jener Breite und Eintönigkeit krankt, die auf der erſten der hier beſprochenen Cantaten durch die wiederholten Ermahnungen zur Genügſamkeit laſtet, an denen kein Tonbild ſich geſtalten kann. Eine ganz kurze Einleitung der Geigen und zweier, ihnen geſellten Hoboen, nur Vorſpiel des folgenden Chores, eröffnet unſere Cantate; der Gegenſatz leicht hinrollender Triolen gegen punktirte Achtel tritt (im ¾-Takte) hervor in den Singſtimmen, und zieht ſich auch hin durch die ſelbſtändige Begleitung, nur erſcheinen in dieſer auch Triolen, die in Octaven und anderen Tonverhältniſſen herauf und hinabgreifen, allezeit jedoch geſchliffen, während die Hoboen, die Viola, ſeltener die zweite Geige, durch kurz abgeſtoßene Töne zuweilen die Takttheile ſchärfer bezeichnen. Der leichteſte, ſelbſtändigſte Vortrag jeder einzelnen Stimme kann allein dieſem Satze volle Gerechtigkeit widerfahren laſſen, indem die einander ſonſt verwirrenden Gegenſätze nur ſo zu vollſtändiger Anſchauung gelangen; die Harmonie zieht dann leicht ſchwebend ſich durch ſie hin, wenn ſie aber ſchwer auf einander lagern, ſo vernehmen wir Reibungen, die eben durch die Fülle und Mannichfaltigkeit des Zuſammenklingenden um ſo läſtiger werden. Die folgenden Arien bieten uns nur Formen

*)



Wegen Eccards ſ. Th. I. Beiſpiel 147, S. 151; den letzten Takt der ½-, den erſten der zurückkehrenden ¾-Bewegung.

**) Die erſte des 2ten Heftes einer von B. A. Marx bei Simrock in Bonn herausgegebenen Sammlung unter dem Titel: „Kirchenmuſik v. Joh. Sebaſt. Bach."

denen wir früher ſchon in Bachs geiſtlichen Muſiken begegneten. Die zunächſt folgende für den Tenor:

Verbirgt mein Hirte ſich zu lange,
Macht mir die Wüſte all' zu bange,
Mein ſchwacher Schritt eilt dennoch fort ꝛc.

neben der bewegten Grundſtimme von zwei Oboi d'amore begleitet, iſt einer von jenen weſentlich vierſtimmigen Sätzen, wie deren viele in Bachs Kirchenmuſiken vorkommen, in denen die Singſtimme nur einen einzelnen mitwirkenden Theil bildet, und die wohl erſt bei Ausführung auf der Orgel unter Anwendung verſchiedener Manuale und des Pedals in vollkommener Reinheit und Deutlichkeit zur Anſchauung gelangen. In der Schlußarie für die Baßſtimme, die neben den Geigen noch durch ein Hoboe begleitet wird (D dur, $^{12}/_{8}$) walten jene, theils in der Gegenbewegung, theils gleichen Fortſchrittes, in dem Umfange einer Sechſte mit Quarten- und Terzenfolgen ſich bewegenden Triolengänge vor; auch hier iſt die Singſtimme nur ein einzelnes, zuweilen ſelbſt untergeordnetes Glied in der Geſammtheit des Zuſammenklanges, und die hinter deſſen Fülle und der Stimmführung zurückgeſetzte Sylben- und Wortbetonung erſchwert ihren Vortrag, und hindert deſſen Lebhaftigkeit und Nachdruck.

Wenn uns in dieſen Cantaten die Herbheiten Bachſcher Art und Kunſt überwiegend entgegentreten, ſo finden wir in andern, eben der kirchlichen Zeit bei der wir verweilen angehörenden, eine ganz abweichende Richtung unſeres Meiſters. Wir nennen zuerſt die dem 4ten Sonntage nach Epiphanias angehörende: „Jeſus ſchläft, was darf ich hoffen!" die, wie die meiſten, dem Sonntagsevangelium ſich anſchließt, (Matthäi VIII, 23 — 27) hier aber zu Anfange keinen Spruch aus demſelben entlehnt, ſondern uns ſogleich das Bild des Zagens der Jünger entgegenbringt, die vor dem wachſenden Unwetter erbeben, während der Herr in dem ſturmbewegten Schifflein ruhig ſchlummert. „Jeſus ſchläft," ruft eine von den Geigen und zwei Flöten begleitete Altſtimme, „was darf ich hoffen, ſeh iſt nicht mit erblaßtem Angeſicht des Todes Abgrund offen?" Der Gegenſatz des ruhigen Schlummers, der Tiefe des gähnenden Abgrunds, wird mit lebendiger Anſchaulichkeit ausgedrückt. Dazu wirken wo von jenem die Rede iſt, langgedehnte Töne in der Tiefe des Stimmumfanges, zu denen die Begleitung ſanfte Klagelaute hören läßt, neben dem Verſunkenſeyn der ermüdeten Natur in ſich ſelbſt, die Beſorgniß andeutend, die dem Hülfloſen dadurch erwächſt; wo von dieſem, nachdrücklich betonte Wendungen des Geſanges, jenen gegenüber die Bedeutung jeden Wortes ſcharf hervorhebend. Die Ruhe, die Dauer des Schlummers desjenigen, der in der dringenden Noth allein Hülfe bringen kann, erhöht das Entſetzen des Zagenden, daher ruft er deſſen Bild durch öftere Wiederholung der Worte: „Jeſus ſchläft" ſich immer wieder hervor, und doch wagt er wieder nicht, die Ruhe ſeines Meiſters zu unterbrechen; ſo lebhaft der Ausdruck des Geſanges und der Begleitung auch iſt, ſo ſchwebt über ihm doch ein Ton der Ehrfurcht und zarter Schonung, wie ihn nur der ſchöpferiſch begabte Meiſter zu treffen vermag. Die folgende Arie hat die Beſtimmung, dem Bilde, das der vorangehende Geſang entgegenbrachte, die Bedeutung eines Gleichniſſes innerer Kämpfe gegen ſchwere Verſuchungen zu leihen, zugleich aber auch das Bild der tobenden Wellen, des toſenden Sturmes, das zuvor zurücktrat vor dem der innern Bewegung des Zagenden, der Ruhe des ſchlummernden Helfers, lebhafter auszumalen. Der Tenor ſingt:

Die ſchäumenden Wellen von Belials Bächen
Verdoppeln die Wuth;
Ein Chriſt ſoll zwar wie Felſen ſtehn,
Wenn Trübſalswellen um ihn gehn,
Doch ſuchet die ſtürmende Fluth
Die Kräfte des Glaubens zu ſchwächen.

Die begleitenden Geigen, zumal die erſte, ſind hier in ſteter Bewegung, rollend, ſauſend, ſich kräuſelnd, nach kurzer Unterbrechung ihr Spiel heftiger wieder beginnend. Aber nun ertönt der Schriftſpruch (V. 26 a. a. O.): Ihr Kleingläubigen, warum ſeid ihr ſo furchtſam? Der Herr bedräuet Wind und Wellen, ſie weichen zurück, ihr allgemach beſänftigtes Grollen tritt in der Begleitung uns entgegen. Nur eines Wortes bedurfte es, rühmt die Stimme die das Ganze begann, unſre Noth zu enden; und die 2te Strophe des Liedes: „Jeſu meine Freude“:

Unter deinem Schirmen bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei ꝛc.*)

krönt das lebendige durch den Meiſter hervorgerufene Tonbild, bei dem wir von jener Herbheit und Härte nichts finden, die bei den zuvor beſprochenen uns ſtörte. Eben ſo begegnet uns nur Glätte und Ebenheit bei einer zweiten Cantate, die der Zeit unmittelbar nach Oſtern, dem Sonntag Quaſimodogeniti, angehört und ebenfalls auf einen Spruch aus deſſen Evangelium ſich gründet. Sie wird außer den Geigen, einem flauto traverso und zweien Oboi d'amore, noch durch ein ſogenanntes Corno da tirarsi begleitet, ein Blaſeinſtrument das meiſt in den höheren Tönen beſchäftigt wird, und mit deſſen hier gebrauchtem Namen vielleicht eine Discantpoſaune gemeint iſt. Es ſchließt ſelten der Singſtimme ſich an, meiſt tritt es ſelbſtändig auf, die Wendungen der Oberſtimme vorandeutend oder nachklingend, namentlich die Melodie von dem erſten Satze des kurzen Spruchs, der dem erſten Chore zu Grunde liegt: Halt im Gedächtniß Jeſum Chriſt, der auferſtanden iſt von den Todten. In dieſem wechſeln fugirte Stellen mit einfach-gebundenen auf milde und liebliche Weiſe, Geſang und Begleitung ſchmiegen ſich ſanft an einander und bewahren nicht in ihren einzelnen Stimmen jene Art Selbſtändigkeit — wir möchten ſie eine ſörriſche nennen — an die wir bei Geſangwerken Bachs uns erſt gewöhnen müſſen. In der folgenden, von den Geigen und einem Oboè d'amore begleiteten Arie klagt der Tenor, daß, ſei auch der Herr auferſtanden, kenne auch der Glaube ſeinen Sieg, doch im Innern noch Streit und Kampf herrſche, und fleht, daß ſein Heil erſcheinen möge; eine ähnliche Klage ſchließt der Alt an in einem kurzen unbegleiteten Recitative, das er mit den Worten endet: „Du legeſt ſelbſt auf unſre Zungen ein Loblied, welches wir geſungen,“ wo nun die erſte Strophe des Oſterliedes „Erſchienen iſt der herrlich' Tag“ vierſtimmig ertönt, von allen Inſtrumenten begleitet, die ſich den Singſtimmen anſchließen; Flöte, Hoboen und Discantpoſaune verſtärken ſeine Melodie, die harmoniſche Begleitung läßt aber keinen der eigenthümlichen Züge Bachſcher Choralbearbeitungen erkennen, wie denn auch die hier in Bezug genommene in der Sammlung ſeiner Choral-

*) Ch. Geſ. 323. Becker 85 C.

geſänge nicht vorkommt. Dieſer Umſtand, verbunden mit jener Glätte und Ebenheit, deren wir zuvor gedachten, könnte Zweifel an des Meiſters Urheberſchaft erregen, würden dieſe nicht durch den folgenden Theil der Cantate, der ſich dem früheren genau anſchließt, widerlegt. Ein Recitativ des Altes nämlich fordert nun den Siegeshelden auf, ſein Friedenswerk zu vollbringen, mit den Feinden im Innern ſeiner Gläubigen zu ſtreiten; eben hier wird angeknüpft an das Evangelium des Tages, und es begegnet uns eine Beziehung auf ein anderes Werk Bachs, die uns keinen Zweifel darüber läßt, daß auch das hier uns beſchäftigende ihm angehöre. Es erſcheint nämlich hier ein längerer Satz, aus vier Abtheilungen beſtehend, in deren jeder wir wiederum zwei Glieder von größerem Umfange erkennen, die durch Taktart, Bewegung, innere Geſtaltung, einander entſchieden gegenüber ſtehen. Das Ganze trägt die Überſchrift: Aria, und das erſte Glied ſeiner Abtheilungen zeigt uns einen lebhaften Satz im $^4/_4$-Takte von den Geigeninſtrumenten begleitet, das zweite einen ſanften, melodiſchen, im $^3/_4$-Takte, deſſen, eben wie die des vorigen, ſelbſtändige Begleitung die Blasinſtrumente ausführen, eine Flöte und zwei Oboi d'amore. In der erſten Abtheilung dient das frühere Glied dem ſpäteren nur als Inſtrumentaleinleitung; in dieſem letzten ertönen dann, eben wie bei den folgenden drei Wiederholungen, nur die Worte des Heilandes aus dem Sonntagsevangelium (Joh. XX, 19—23) „Friede ſei mit euch," denen zu der lebhafteren Begleitung des wiederkehrenden erſten Gliedes in dreiſtimmigem Geſange (der höheren Stimmen) die Jünger — hier die Gemeine — antworten; das erſte Mal:

Wohl uns, Jeſu, hilf uns kämpfen
Und die Wuth der Feinde dämpfen,
Hölle, Satan, weich!

das zweite Mal:

Jeſus holet uns zum Frieden
Und erquicket in uns Müden
Geiſt und Leib zugleich!

das letzte Mal, wo noch in den lebhafteren Satz der Friedensgruß mit hineinklingt:

O Herr, hilf, und laß gelingen
Durch den Tod hindurchzudringen
In dein Ehrenreich!

Dieſer Friedensgruß ſchließt das Ganze, nur daß, wie zuvor begleitet, jetzt auch die Geigen den Blasinſtrumenten ohne ſelbſtändige Wendungen ſich anſchließen, zu größerer Fülle des Tones, nicht der Harmonie.

Die äußere Einfaſſung dieſes Satzes, ſeine Inſtrumentalbegleitung, finden wir nun in der nach Bachs eigener Handſchrift geſtochenen Meſſe aus A dur wieder*), unverändert, die wenigen, unbedeutenden Abweichungen ausgenommen, welche die ihr unterlegten, meiſt ganz neuen, von den

*) Bei Simrock in Bonn und Cöln, Nr. 580.

urſprünglichen völlig verſchiedenen Geſangsſtimmen erheiſchten. Denn hier ertönt nun zu der begleitenden Inſtrumentaleinleitung, die nicht länger nur als ſolche erſcheint:

Gloria in excelsis Deo! 4ſtimmig;

ſtatt des erſten Friedensgrußes

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, für eine Altſtimme;

zu dem erſten Gliede der 2ten Abtheilung

Laudamus te, benedicimus te, 4ſtimmig;

an die Stelle des 2ten Friedensgrußes, ihm anklingend bis auf den Schluß, treten, von einer Baßſtimme vorgetragen, die Worte:

Adoramus te;

zu dem erſten Gliede der 3ten Abtheilung vernehmen wir:

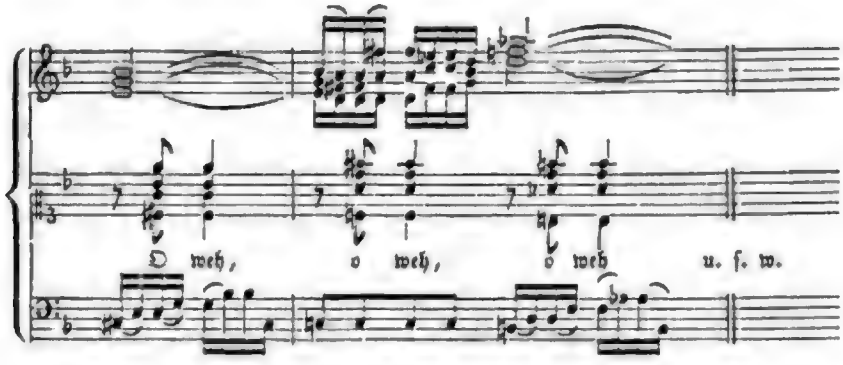
Glorificamus te! 4ſtimmig;

zu ihrem 2ten, abermals das Adoramus, nur dieſes Mal einer Tenorſtimme zugetheilt, aber doch dem Friedensgruße anklingend; endlich zu der 4ten, letzten Abtheilung, und zwar zu ihrem erſten Gliede das Glorificamus, zu ihrem letzten das Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, beides vierſtimmig; wobei noch im Allgemeinen zu bemerken iſt, daß bei dieſer Umarbeitung die letzten Glieder jeder Abtheilung, die in dem urſprünglichen Werke eine Begleitung von drei Blaſinſtrumenten haben, hier nur durch zwei Flöten begleitet ſind, denen aber das letzte Mal, eben wie dort, die Geigeninſtrumente hinzutreten. In beiden Werken trägt aber das Ganze ſo entſchieden das Gepräge Bachſchen Geiſtes, die ſpätere Bearbeitung weiß den, im Weſentlichen beibehaltenen früheren Rahmen ſo kunſtreich auszufüllen, daß ein ganz Neues, Eigenthümliches entſteht, und nicht leicht Jemand den Meiſter, weder in dem einen noch anderen Werke, wird verkennen wollen. Daß aber dieſe Sätze wie ſie in der Meſſe (Kyrie et Gloria) erſcheinen, die ſpäteren ſind, iſt kaum zu bezweifeln, wenn auch jede Zeitangabe dem einen wie dem andern Werke fehlt. Die Begleitung des zweiten Gliedes jener vier Abſchnitte iſt augenſcheinlich für den wiederkehrenden Friedensgruß des Herrn erfunden, ſeine ſegnende Geſtalt tritt dem Bilde der kämpfenden, preiſenden, anbetenden Gemeine gegenüber, wir empfinden lebhaft die Urſprünglichkeit dieſes Verhältniſſes, während in der Meſſe ein Anbequemen, ſo meiſterlich es ausgeführt ſeyn möge, doch immer erkennbar bleibt. Die erſte Strophe des Liedes: „Du Friedefürſt Herr Jeſu Chriſt" von den Inſtrumenten begleitet (Nr. 42 in den Choralgeſängen wie bei Becker) ſchließt das Ganze auf würdige Weiſe; gleich dem vorangehenden Chorale einfacher behandelt, als wir es ſonſt von Bach gewohnt ſind. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich behaupte, die Hervorbringung dieſer wie der zuvor beſprochenen Cantate falle in eine Zeit, wo Bach von den geiſtlichen Tonſätzen der Hamburger Meiſter nähere Kenntniß genommen habe, wo deren eigenthümliche Vorzüge ihm deutlich geworden ſeien, wo er nun auch in ihrer Weiſe einmal etwas habe ſchaffen wollen. Denn man darf nicht glauben, daß er ſtets nur in die Welt ſeines Innern grübleriſch vertieft, von der um ihn her in anderem Sinne blühenden Kunſt abgewendet geweſen ſei. Er nahm an ihr lebhaften Antheil, blieb ſogar dem Schriftenthum ſeiner Gegenwart nicht fremd, wo es ſeine Kunſt näher oder ferner berührte, ſo wenig es auch in ſeiner, des Schaffenden, Abſicht liegen konnte, das über ſie Gedachte dem Papiere anzuvertrauen. Dieſe Bemerkung findet hier am zweckmäßigſten ihre Stelle, wo die Beſchaffenheit der eben betrachteten Werke, die von ſeinen andern gleicher Beſtim-

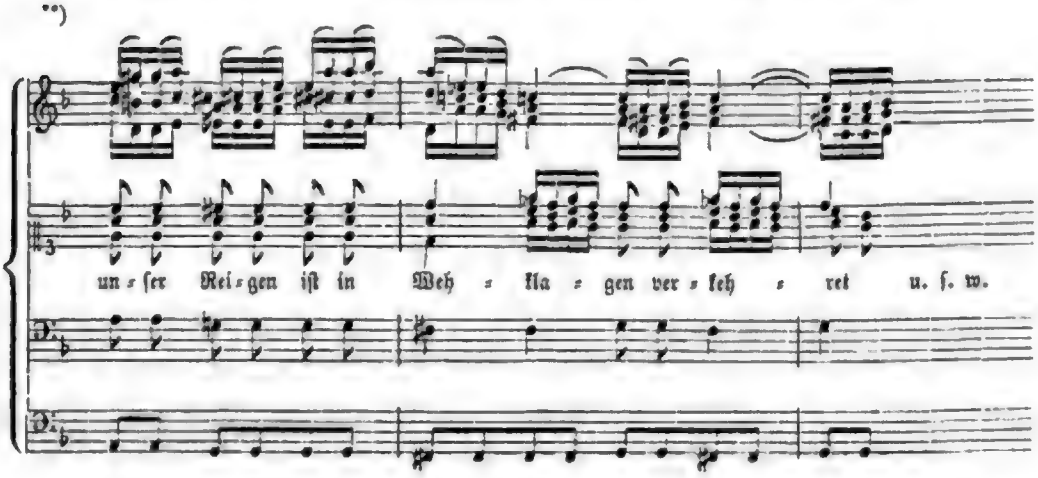
mung allerdings etwas abweichen, uns dazu veranlaßt; denn ſie leitet uns hinüber zu einer anderen in ähnlicher Beziehung nicht minder merkwürdigen Hervorbringung des Meiſters. Sie bleibe indeß an dieſer Stelle eine nur vorläufige; wir kommen bei dem ſpäteren Geſammtüberblicke der kirchlichen Thätigkeit unſeres Meiſters abermals auf ſie zurück.

Das Werk das wir meinen, entbehrt der Angabe ſeiner Beſtimmung, ſeinem Inhalte nach ſcheint es aber für einen allgemeinen Bußtag gearbeitet worden zu ſeyn. Es beginnt mit einem vierſtimmigen, nur von den Geigen begleiteten Chore, der auf den 1ſten, 15ten und 16ten Vers des 5ten Capitels der Klagelieder Jeremiä ſich gründet: „Gedenke Herr, wie es uns gehet, ſchau', und ſiehe an unſere Schmach. Unſers Herzens Freude hat ein Ende, unſer Reigen iſt in Wehklagen verkehret; die Krone unſeres Hauptes iſt abgefallen, o weh, daß wir ſo geſündiget haben!" Herbe Wehrufe*), ja man darf ſagen, Heulen und Schreien**) ertönen in dieſem Satze mit äußerſter Bitterkeit; um ſo ſchneidender wird dadurch der Gegenſatz zu dem Folgenden. Eine einzelne Sopranſtimme läßt ſich hören nach jenem Eingange; in einem von der vollen Harmonie der Geigen mit gezogenen Tönen begleiteten Recitative beklagt ſie, daß Jeſus, der einzige Helfer in ſolcher Sündennoth, entwichen ſei, ſie forſcht bei den Töchtern Zion, wo ſie ihn finden könne? An ihre Stelle tritt nun eine Altſtimme. In einer höchſt angenehmen, melodiſchen, von den Geigen und einer Flöte begleiteten

*)



**)



Arie*) fordert ſie Jeſum, „ihres Herzens Kron' und Luſt" von „den beliebten Feldern und angenehmen Wäldern" ganz in dem Tone der girrenden Verliebten der ernſthaften Oper jener Zeit! Hier in der That ſteht ohne Vermittelung das durchaus Entgegengeſetzte neben einander, in den Tönen wie in der Dichtung; die Klage des uralten Sehers neben ſchmachtenden Liebesſeufzern des reuigen Sünders, der faſt verzweifelnde Schrei des Fluchbelaſteten neben der Sehnſucht der Hirtin, die den Hirten vermißt und von ihren Umgebungen ſeine Spur erforſchen möchte! Eine Baßſtimme, zu lang austönenden Harmonieen der Geigen, ſpricht der bekümmerten Seele Troſt zu. Gottes Wort zeige mit bewährten Gründen an, wo Jeſus zu finden ſei. Seine Himmelslehren ſagen: „Du ſollſt durch Buß' und Glauben wiederkehren, ſo werde Gott ſich gleichfalls zu dir kehren." Zu dieſen verkündigenden Worten ſchweigt die Begleitung, ſie ſind als nur baßbegleitetes Arioſo gefaßt; die vollen Harmonieen der Geigen kehren erſt wieder zu dem nunmehr folgenden Recitative des Tenors, der den geſpendeten Troſt ſich aneignet, mit den Worten: „Wohlan es wird zu meinem Troſt geſchehen, daß ich mein Heil bald werde wiederſehen." Nach ihnen folgt als Schluß des Ganzen eine Chorarie, von den Geigen begleitet, die mit Ausnahme der vorandeutenden und nachklingenden Vor-, Zwiſchen- und Nachſpiele, ohne Selbſtändigkeit ſich nur an den Geſang lehnen:

Ändert euch, ihr Klagelieder,
Jeſus meine Luſt kommt wieder,
Weil mein Herz ihn ſehnlich ſucht.
Seid, ihr Sünden, ſeid verflucht!
Ihr ſollt mich nicht wieder trennen,
Nicht von Jeſu ſcheiden können!

Auch in dieſem arienhaften Chore herrſcht angenehme Melodie, Verſchmelzung der gleichen Schrittes — bis auf die Auszierungen — fortgehenden Stimmen; nur bei den Worten „ihn ſehnlich ſucht" ſind jene mit anmuthigen Nachahmungen in einander geſchlungen, die Sehnlichkeit, das Suchen, recht anſchaulich zu machen. Bei allem Verdienſte mannichfaltigen, lebendigen Ausdruckes, ſchlägt dieſes Werkchen doch nirgend den Ton geiſtlichen Geſanges an, wie es denn zu den wenigen gehört, die ganz ohne Choralmelodie ſind. Auch von ihm dürfen wir behaupten, der Meiſter habe es in fremdem Sinne geſchaffen, mit Ausnahme des erſten Chores, der in der Stärke und Herbheit ſeines Ausdruckes, der reichen Modulation, der Stätigkeit der Begleitungsfigur**) durchweg den ſeinigen darlegt. Hier ſind es aber wohl weniger die Hamburger geweſen, die ihn anzogen, als die Haſſeſche Oper in Dresden, die er mit ſeinem älteſten Sohne Wilhelm Friedemann gern zu beſuchen pflegte, um ihre „ſchönen Liederchen"***) zu hören, denen denn auch ſeine Altarie, ſein Schlußchor, nahe anklingen, bezeugend, daß auch dieſe Richtung ſeinem Schaffen nicht fremd geblieben ſei.

Von einem geiſtlichen, der Faſtenzeit angehörenden Werke Bachs bleibt uns noch zu reden,

*) S. Moſevius: J. S. Bach in ſeinen Kirchencantaten und Choralgeſängen ꝛc. Beiſpiel Nr. 21. Vergl. den Text, Seite 10. 11.

**) Vergl. die Figur der Geigen und des Baſſes in den beiden zuvor mitgetheilten Beiſpielen.

***) Forkel: J. S. Bachs Leben und Kunſtwerke ꝛc. S. 48.

ehe wir zu dem Kreiſe der dem Pfingſtfeſte beſtimmten übergehen. Es iſt ſeine Cantate für den Sonntag Eſtomihi: „Jeſus nahm zu ſich die Zwölfe“ ꝛc. An dieſem Sonntage des Jahres 1723, am 7ten Februar, trat Bach mit ſeiner Probe für das Leipziger Stadtcantorat auf, das ihm ſpäter wirklich übertragen wurde; und da nun zwei der früheren Verſe des Evangeliums für dieſen Sonntag (Lucä, XVIII, 31 und 34) dem größeſten Theile unſerer Cantate zu Grunde liegen, ſo hat man geglaubt vorausſetzen zu dürfen, ſie eben ſei es, womit er die Vorſteher der Gemeine ſeine Art und Kunſt habe hören laſſen. Ich darf weder behaupten noch leugnen, daß es ſich ſo verhalte, denn eine beſtimmte, kenntlich und unzweideutig bezeichnende Nachricht fehlt uns, und mit Sicherheit wiſſen wir nicht mehr, als das zuvor Angegebene. Ihre innere Beſchaffenheit ſcheint allerdings auf eine damit abgelegte Probe zu deuten. Nach einem kurzen Inſtrumentalvorſpiele, durch die Geigen und ein Hoboe ausgeführt, worin die zuſammenwirkenden Stimmen in engen Nachahmungen ſich ergehen, beginnt der Evangeliſt, ein Tenor, mit den erſten Worten des 31ſten Verſes an der angegebenen Stelle, während die Inſtrumente ihr begonnenes Spiel, meiſt unabhängig von dem Geſange, fortführen: „Jeſus aber nahm zu ſich die Zwölfe, und ſprach zu ihnen.“ Dieſem Eingange ſchließt ſich nun die Rede des Erlöſers ſelber an, von einer Barytonſtimme vorgetragen, wie es auch in den Paſſionsmuſiken unſeres Meiſters geſchieht, nur daß hier die Begleitung bis zu Ende in gleicher Art wie beim Anbeginne ſich fortſpinnt. Die Worte des Heilandes ſind aber beſchränkt auf den übrigen Inhalt des 31ſten Verſes: „Siehe, wir gehen hinauf gen Jeruſalem, und es wird Alles vollendet werden, das geſchrieben iſt (durch die Propheten) von des Menſchen Sohn.“ Es liegt eine myſtiſche Dunkelheit über dieſem Satze, ſchon wegen der durchweg behaupteten Selbſtändigkeit des Geſanges wie jeder einzelnen Stimme der Begleitung, dem Wechſel der Harmonie und ihrem, bei dem Mangel des Verſchmelzens, nicht immer deutlich ausgeſprochenen Fortſchritte; ohnfehlbar hat aber der Meiſter einen ſolchen Eindruck beabſichtigt, um das Verhältniß der Jünger zu der aufgezeichneten Rede des Heilandes im Voraus anzudeuten. Denn nun folgt, mit Übergehung des 32ſten und 33ſten Verſes an der angeführten Stelle, ſofort der 34ſte, wo es heißt: „Sie aber vernahmen der Keines, und die Rede war ihnen verborgen und wußten nicht, was das geſagt war.“ Dieſe Worte ſind als 4ſtimmige Fuge gefaßt auf ein ausdrucksvolles Thema, wodurch unruhiges, lebhaftes Forſchen trefflich ausgedrückt wird; eine Fuge, zuerſt abſteigend in dem Verhältniſſe der Unterquarte, ſpäter aufſteigend in dem der Oberquinte, meiſt in ſtreng kanoniſchen Nachahmungen ſich ergehend, nur daß in der vorausgehenden wie nachfolgenden Oberſtimme die nachzuahmenden oder nachgeahmten Tonverhältniſſe zu Anfange etwas abweichen. Völlig klar und leicht faßlich tritt dieſe Fuge dem vorangehenden Satze entſchieden gegenüber; dort myſtiſches Dunkel bei verhüllter innerer Regſamkeit, hier lebendige, durchaus verſtändliche Bewegung; in Ausdruck und Darſtellungsform der ausgeſprochenſte Gegenſatz, zu Belebung der Textesworte. Eine unmittelbar folgende Arie des Altes, von einem Hoboe und der Grundſtimme begleitet, ſtellt uns einen jener weſentlich dreiſtimmigen Sätze dar, denen wir in Bachs Werken ſo oft begegnen, worin die Singſtimme nur als mitwirkender, nicht herrſchender Beſtandtheil erſcheint. Die Seele bittet, daß Jeſus ſie nach ſich ziehe gen Jeruſalem, daß ſie ſeinen Leiden zu ihrem Troſte beiwohnen möge. In einem, bis auf einen kurzen Zwiſchenſatz nur von langaustönenden Klängen der Geigen getragenen Baßrecitative, das in ſeinen letzten Takten erſt entſchieden zum Arioſo ſich geſtaltet, dann auch ſelbſtändiger begleitet wird und mit einem Nachſpiele ſchließt, beginnt die Singſtimme mit

einer ähnlichen Bitte, als die eben vorher gehörte. „Mein Jeſu ziehe mich (heißt es hier) ſo werd' ich laufen, denn Fleiſch und Blut verſtehet ganz und gar nebſt denen Jüngern nicht, was das geſaget war." Sie wollen zwar (wird dann fortgefahren) nach der Verklärung des Herrn auf dem Tabor eine feſte Burg erbauen, Golgatha aber und das Kreuz, die Niedrigkeit des Erlöſers, widerſtrebt ihnen. Darum möge der Herr in der verderbten Bruſt die Welt kreuzigen, und die verbotene Luſt; „ſo werd' ich (heißt es zum Schluſſe) was du ſagſt vollkommen wohl verſtehn, und nach Jeruſalem mit wahrer Freude gehn." Unmittelbar ſchließt ſich an dieſe letzten, geſangähnlich vorgetragenen Worte eine von den Geigen begleitete Arie des Tenor, (B dur, $^6/_8$) melodiſch, von verhältnißmäßiger Einfachheit für Bach, deſſen Gabe des Ausgeſtaltens im Einzelnen es nicht leicht zuließ eine Stimme als nur dienend zu betrachten, wenn auch hier die Singſtimme als die herrſchende, und im engeren Sinne von den Geigen nur begleitete erſcheint. Die Begleitungsfiguren, wo ſie ſelbſtändige ſind meiſt nur von der erſten Geige und der Grundſtimme vorgetragen, die Stellen ausgenommen wo gehaltene Töne des Sängers von der Begleitung umſpielt werden, ſind dem Vorſpiele der Arie entlehnt, und gaukeln leicht hin neben der Singſtimme, ohne ihrer Herrſchaft Eintrag zu thun. Wir vernehmen hier die Worte:

Mein Alles in Allem, mein einiges Gut,
Verbeßre das Herze, verändre den Muth;
Schlag alles darnieder
Was dieſer Entſagung des Fleiſches zuwider!

und ihnen wird dann der Schlußchoral angereiht, die fünfte Strophe des Liedes: „Herr Chriſt, der einig' Gott's Sohn", deſſen bekannte ſchöne Melodie 4ſtimmig, nach Bachs Art einfach, behandelt iſt:

Ertödt' uns durch dein' Güte*),
Erweck' uns durch dein' Gnad;
Den alten Menſchen kränke,
Daß der neu' leben mag ꝛc.

Eine ſelbſtändige Begleitung ſchmückt jedoch in ſtätigem Fortſchritte dieſen Satz. Die erſte Geige und das Hoboe, ſich aneinander lehnend, gehen in Sechzehntheilfiguren ohne Unterbrechung fort, eben ſo die Grundſtimme in Achtelfiguren. An dieſe ſchließt ſich in gleicher Art der Fortbewegung die zweite Geige; nur zuweilen wird durch eine punktirte oder eine länger austönende Note ihre Stätigkeit unterbrochen, nirgend aber erſcheint ein ihren Schritt hemmendes Stilleſtehen. Die Viola tritt mit abgebrochenen Sätzen dazwiſchen, meiſt nur die guten Takttheile ſchärfer betonend. Die beiden Stollen des Aufgeſanges ſind gleichbetont; ein Vor- und Nachſpiel, kürzere Zwiſchenſätze, ein längerer zwiſchen dem Auf- und Abgeſange, dienen als willkührlicher Schmuck. So ſtrömen und rollen die Töne des letzten Satzes unaufhaltſam fort; mit einer ſolchen Ausgeſtaltung wäre rhythmiſcher Wechſel unvereinbar geweſen, auch wenn ſonſt bei unſerem Meiſter noch eine Ahnung davon anzutreffen wäre. Eben dieſes Fortſtrömen und Rollen ohne Wellenſchlag ruft dem Kenner der urſprünglichen Geſtalt der Me-

*) S. Beiſpiel 105.

lobie dieſe um ſo mehr zurück, als die Abweſenheit des ſie eigenthümlich Auszeichnenden dadurch nur kennbarer wird. Überblicken wir die einzelnen Sätze dieſer Cantate und ihr gegenſeitiges Verhältniß, ſo begegnen uns darin die mannichfaltigſten, ja, abſichtlich entgegengeſtellte Formen, und eben deshalb mag es wohl ſeyn, daß wir in dieſer Kirchenmuſik diejenige beſitzen, deren Mannichfaltigkeit dem Meiſter den Sieg über ſeine Mitbewerber gewann. Als Einleitung in die mit der Leidenswoche endende Faſtenzeit, als Vorbereitung auf die in jener bedeutſam hervortretende, eigenthümliche Behandlung des Schriftworts — die Bach, wie wir geſehen, auch auf die Weihnachtszeit ausdehnte — mahnt er uns ſchon hier, unmittelbar vor dem Beginne jener erſtgenannten, dem Sonntage Eſtomihi folgenden heiligen Zeit, in der Art, wie er den Bibelſpruch (das dictum) gefaßt hat, an Dasjenige, was er nach ſeiner Auffaſſung in den Paſſionsmuſiken, freilich in viel höherem Sinne geleiſtet hat. Seine Probe zeigte ihn nicht in der Vollendung ſeiner Kunſt, allein ſie gab eine Ahnung von demjenigen, was er auf deren Gipfel leiſten werde.

Unter den Cantaten für die drei Tage des Pfingſtfeſtes, zu denen wir nun übergehen, erſcheint die dem 2ten derſelben gewidmete: „Alſo hat Gott die Welt geliebt", mir als die bedeutendſte, obwohl ſie keinen Choralſatz enthält, und darin von den vorzüglicheren, dem Feſt- und Sonntagskreiſe des Jahres angehörenden abweicht. Sie gründet ſich auf das Tagesevangelium (Joh. III, 16—21.), deſſen Anfang in eine Strophe gefaßt iſt, die den erſten Tonſatz unſerer Cantate bildet und folgendermaaßen lautet:

Alſo hat Gott die Welt geliebt*),
Daß er uns ſeinen Sohn gegeben;
Wer ſich im Glauben ihm ergiebt,
Der ſoll dort ewig bei ihm leben!
Wer glaubt, daß Jeſus ihm geboren,
Der bleibet ewig unverloren,
Und iſt kein Leid, das den betrübt,
Den Gott und auch ſein Jeſus liebt.

Iſt es ein ganzes Lied, das mit dieſer Strophe beginnt oder ſteht dieſe einzeln da? bisher habe ich es nicht zu erforſchen vermocht. Wir beſitzen zwei Lieder gleichen Anfanges, von Paul Gerhard und Erdmann Neumeiſter**), von deren erſten Strophen die unſrige nach Inhalt und Maaß jedoch gänzlich abweicht; wie denn auch ihre bei Bach erſcheinende Melodie mit denen jener Lieder nichts gemein hat, und alle drei nur in ihrem weniger lied- als arienhaften Gepräge übereinkommen. Bachs Singweiſe gelang mir aber nicht in irgend einem der umfangreichſten Melodieenbücher ſeiner Zeit aufzufinden, ſelbſt wenn ich ſie mir von den Sylbendehnungen und Geſangesblumen entkleidet dachte, mit denen jene Zeit geiſtliche Melodieen der Vergangenheit wie Gegenwart zu ſchmücken liebte. Königs Liederſchatz, unter dieſen offenbar das vollſtändigſte, hat ſelbſt ihre Strophe nur einmal (Seite 331, Nr. 450) für ein anderes Lied: „Hab' Acht auf mich in aller Noth", dem jedoch eine ganz abweichende Weiſe

*) S. Beiſpiel 106 dieſe Cantate in vollſtändiger Mittheilung.

**) Freylinghauſen I. 703. II. 817. 1741, 407. 408.

beigegeben iſt. Nach aller Wahrſcheinlichkeit iſt alſo diejenige, die in unſerer Cantate erſcheint, des Meiſters eigene Erfindung, eben wie auch wohl die einzelne Strophe, an welche ſie ſich ſchließt, demſelben für dieſes Werk eigends gedichtet ſein mag.

Die Melodie der mitgetheilten Strophe erſcheint vierſtimmig in weicher Tonart (D moll) und in der damals beliebten Form eines Siciliano, im $^{12}/_{8}$-Takt mit punktirten Achtelthiolen oder trochäiſchem Fortſchritte. Sie ruht auf einem anmuthigen Stimmgewebe, aus ihr als ſeiner Grundgeſtalt entwickelt; in der zweiten und vierten Zeile des Aufgeſanges klingt es ihr nach, in den erſten beiden des Aufgeſanges wird ihr Erſcheinen durch daſſelbe eingeleitet, in den letzten zwei kehrt es wieder zurück zu den früheren Nachklängen. Ihre Begleitung iſt fünfſtimmig: von drei Hoboen, deren tiefſtes, als „Taille“ bezeichnet, der Viola ſich anſchließt, wie die beiden höheren den zwei Geigen, einem Horn, das an die Hauptmelodie ſich lehnt, und der Grundſtimme. Die weiche Tonart, der eigenthümliche Reiz mit Nachdruck eintretender, die Bedeutung der Worte ſinnig hervorhebender und ſanft aufgelöſ'ter Mißklänge, der wiegende Fortſchritt des triplirten Taktes, zumal in jener Form des Siciliano, an ein liebliches Schaukeln auf Meereswellen erinnernd, — Alles dieſes giebt unſerem Tonſatze ein Gepräge, für das ich kein anderes Gleichniß weiß als eines ſanften, ſicheren Ruhens in liebenden Mutterarmen, und ſo hat auch wohl der Meiſter das Wort ſeiner Dichtung empfunden. Aber nun reißt er ſich los in dem folgenden Satze gleich einem fröhlichen Kinde aus den Armen der Mutter, in ſeeliger Freude dahingaukelnd, denn ſein Gedicht fährt fort:

Mein gläubiges Herze, frohlocke, ſing', ſcherze,
Dein Jeſus iſt da!
Weg Jammer und Plagen, ich will euch nur ſagen,
Mein Jeſus iſt nah!

Die Begleitung dieſer als Arie für eine hohe Frauenſtimme gefaßten Zeilen iſt nur zweiſtimmig, von einem kleinen Violoncell (Violoncello piccolo) und der Grundſtimme; der Geſang iſt durchaus herrſchend, ſo eigenthümlich und ſelbſtändig auch das Violoncell dagegen auftritt, ja mit einem anderen melodiſchen Motive, das am Schluſſe des Geſanges noch von den Geigen mit aufgefaßt und in einem längeren Nachſpiele vierſtimmig durchgeführt wird. Es iſt aber nicht für unſere Cantate urſprünglich erfunden, ſondern erſcheint zuerſt in einer früheren Gelegenheitsmuſik, einem jener ſogenannten Dramen, mit denen die Tonkünſtler jener Zeit die Geburts- und Namensfeſte hoher, zumal fürſtlicher Gönner zu feiern pflegten. Dasjenige aus dem unſere Melodie ſtammt, iſt aus der reichen Pölchauſchen Sammlung in Bachs Handſchrift an die königliche Bibliothek zu Berlin gediehen, und führt ſeiner Anfangszeile zufolge die Aufſchrift: „Was mir behagt, iſt nur die muntre Jagd“, eine Zeile, welche der Diana in den Mund gelegt iſt, die neben Endymion und den Hirtengöttern Pan und Pales den Kreis der Unterredner — nicht Handelnden — dieſes Drama bildet. Einer Bemerkung des früheren Beſitzers zufolge, deren Quelle ich nicht kenne, war daſſelbe dem Geburtsfeſte Herzogs Chriſtian von Weißenfels beſtimmt, was durch den Inhalt ſeiner Dichtung nicht unwahrſcheinlich wird. Hier läßt ſich nun Pales, nur durch ein Violoncell begleitet, in einer kurzen Arie von gleicher Grundweiſe vernehmen:

Wenn die wollenreichen Heerden
Durch dies weitgeprieſ'ne Feld
Luſtig ausgetrieben werden,
Lebe dieſer Sachſenheld!

Schon damals muß Bach an ſeiner Erfindung beſondere Freude gefunden haben, denn am Schluſſe des Drama ſteht von ſeiner eigenen Hand eine dreiſtimmige Ausführung über daſſelbe Motiv, durch das fröhliches Hüpfen und Scherzen allerdings glücklich ausgedrückt wird. Er hat es daher zu künftiger weiterer Ausführung wohl im Gedächtniſſe behalten und es hier nun mit voller Liebe entfaltet, wozu ihm vielleicht auch das Evangelium des letzten Pfingſttages von dem rechten Hirtenamte Chriſti eine äußere Veranlaſſung gegeben, ihn an dasjenige erinnert hat, was ihm zuvor mit Bezug auf eine heidniſche Hirtengöttin ſo befriedigend gelungen war.

Wir begegnen hier einer Entlehnung in höherem Sinne als diejenigen waren, die in den einzelnen Theilen von Bachs Weihnachtsoratorium uns entgegentraten; nicht einem bloßen Wiederbringen des in gleicher Geſtalt, nur mit anderer Beſtimmung, ſchon zuvor Dageweſenen, ſondern dem ſchöpferiſchen Ausgeſtalten eines früher nur im Keime, in erſter vorandeutender Entfaltung Gebotenen. Unmittelbar nachher begnügt ſich aber der Meiſter dennoch mit einem bloßen Wiederbringen. Es folgt nämlich nach kurzem, einleitendem Recitative des Tenor nunmehr eine Baßarie (C dur), von den drei Hoboen und der Grundſtimme begleitet, im $^{12}/_{8}$-Takte, in welcher durch wiederholte Einführung von Triolengängen der $^{12}/_{8}$-Takt des beginnenden Liedes noch fern anklingt, doch ganz anderen Gepräges, indem die häufig erſcheinenden punktirten Achtel durch ihren Verein mit den Triolen, an die Stelle jenes dort vorwaltenden ſanften Wiegens hier ein friſches, kräftig-anmuthiges Fortſchreiten hervorbringen. Zu eben dieſen Tönen hatte der Hirtengott Pan in jenem früheren Drama geſungen:

Ein Fürſt iſt ſeines Landes Pan,
Gleichwie der Körper ohne Seele
Nicht leben noch ſich regen kann,
So iſt das Land die Todeshöhle,
Das ſonder Haupt und Fürſten iſt
Und ſo das beſte Theil vermißt.

Hier in unſerer Pfingſtcantate lauten aber die vorzutragenden Zeilen:

Du biſt geboren mir zu Gute
Das glaub' ich, mir iſt wohl zu Muthe,
Weil du für mich genug gethan,
Das Rund der Erden mag gleich brechen,
Will mir der Satan widerſprechen,
So bet' ich dich mein Heiland an.

Die frohe muthvolle Zuverſicht, die in dieſer Arie vorherrſcht, iſt wohlthuend in ihrem Gegenſatze zu dem mehr empfindſam weichen Ausdrucke des erſten, dem tändelnd lieblichen des zweiten Geſanges;

das eine reiht ſich dem andern in ſo überzeugender Entwickelung an, ſelbſt durch einen muſikaliſchen Anklang, daß die Wahl des Entlehnten eine höchſt glückliche genannt werden darf, ja, daß wir ein Entlehnen kaum ahnen würden, wenn es in ſeiner Quelle uns nicht vor Augen läge. Hat der Tonmeiſter uns aber bisher durch die Formen der Chorarie und mannichfach begleiteten Einzelgeſanges geleitet, ohne eine derjenigen einzuführen, die wir in kirchlichen Muſiken vor allen erwarten, ſo tritt er nun mit einer ſolchen auf zu dem Schriftworte (Johannis III, 18), das er an das Ende des Ganzen geſtellt hat, mit einer Fuge zu fünf Stimmen, denn die ſelbſtändig begleitende Grundſtimme dürfen wir wohl eine fünfte nennen. Hier läßt ſich außer den bisher angewendeten Inſtrumenten auch noch der majeſtätiſche Klang dreier Poſaunen im Vereine mit einem Zinken vernehmen, doch lehnen dieſe vier, eben wie die drei Hoboen und die Geigen (nebſt dem Violoncell), ſich lediglich an die Singſtimmen, deren Wort und Ton, wie ihr nachahmender Fortſchritt, ihre kunſtvolle Verflechtung, dadurch mit voller Deutlichkeit und Schärfe heraustritt, das Verkündigte tiefer einprägend: „Wer an ihn gläubet, der wird nicht gerichtet; wer aber nicht gläubet, der iſt ſchon gerichtet, denn er gläubet nicht an den Namen des eingebornen Sohnes Gottes". Bei dieſen letzten Worten hört zwar nicht die kunſtvolle Stimmenführung in ihrer Belebtheit, wohl aber die Form der Fuge auf, und ſie gewinnen dadurch größere Kraft, nachhaltigern Ausdruck.

Weniger bedeutend ſind zwei Cantaten für den erſten und eine für den dritten Pfingſttag. Die beiden erſten gründen ſich weſentlich auf den erſten Vers des Feſtevangeliums (Joh. XIV, 23): „Wer mich liebet, der wird mein Wort halten, und mein Vater wird ihn lieben, und wir werden zu ihm kommen, und Wohnung bei ihm machen". In der einen geht aber dieſen Worten noch ein frei gearbeiteter, außer den vier Geigeninſtrumenten von einem Fagott, drei Trompeten und Pauken begleiteter Chor voran: „Erſchallet ihr Lieder", und der Schriftſpruch erſcheint dann in der Form eines in Arioſo ausgehenden, nur durch die Grundſtimme begleiteten Baßrecitativs, dem eine Arie für eben dieſe Stimme folgt, der ſich außer der Grundſtimme nur drei Trompeten und Pauken geſellen, die erſte Trompete mit vielen krauſen Figuren:

Heiligſte Dreieinigkeit, großer Gott der Ehren,
Komm doch in der Gnadenzeit bei uns einzukehren ꝛc.

Wir übergehen eine Tenorarie: „O Seelenparadies, von Gottes Geiſt durchwehet" ꝛc., durch Geige und Flöte (welche letzte mit jener in der höheren Octave fortgeht) neben dem Baſſe begleitet, und verweilen nur bei dem ihr folgenden Duette für den Sopran und Alt. Es ſtellt ein Geſpräch dar zwiſchen der Seele (in der höheren Stimme) und dem Parakleten (in der tieferen):

Seele. Komm, laß mich nicht länger warten,
Komm, du ſanfter Himmelswind!
Paraklet. Ich erquicke dich mein Kind ꝛc.

Dazu hält die Grundſtimme eine von dem Geſange melodiſch unabhängige längere Wendung in mannichfachen Modulationen ſtätig feſt; und wie die Sänger in mancherlei blumenreichen Wendungen und Verkräuſelungen ſich reichlich ergehen, ſo auch die erſte Geige, die in gleicher Art zu dem Geſange jener die Melodie des Pfingſtliedes: „Komm heiliger Geiſt, Herre Gott" hören läßt. An Sätzen

ſolcher Art iſt Bach unerſchöpflich, ſie mögen, wie hier, an zierlich-reinlicher Ausarbeitung des Einzelnen den Bildern altdeutſcher und niederländiſcher Meiſter gleichen, oder in großartiger Fülle feierlich einhergehen. Den Beſchluß dieſer Cantate macht die vierte Strophe des bekannten Liedes von Philipp Nicolai: „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern" (Von Gott kommt mir ein Freudenſchein, Ch. Geſ. 322, Becker 77 C) in vierſtimmiger Bearbeitung ſeiner Melodie, die vor andern des Meiſters ſich nicht eigenthümlich auszeichnet.

Die zweite unſerer Cantaten für den erſten Pfingſttag, mit der Jahrzahl 1731 bezeichnet, beginnt ſofort mit dem angeführten Verſe des Feſtevangeliums: Wer mich liebet, der wird mein Wort halten ꝛc. Dieſer iſt hier als Duett zwiſchen einer Tenor- und Baßſtimme gefaßt, die anfangs in wechſelnden Tonverhältniſſen einander nachtretend in Nachahmungen fortſchreiten, dann in Terzen-, zuletzt ſtätig in Sextengängen mit einander gehend, die Grundmelodie des Satzes wiederholen. Außer den gewöhnlichen 4 Geigeninſtrumenten bilden zwei Trompeten und Pauken die Begleitung, jene ganz geſang- (clarin-) artig behandelt, dieſe wohl nur des hohen Feſtes wegen angewendet, in jedem Falle nur ſanft anzuſchlagen. Ein von der vollen, einfach austönenden Harmonie der Geigen begleitetes Recitativ folgt; am Schluſſe, mit den Worten: „Ach daß doch, wie er wollte, *ihn auch ein jeder lieben ſollte*" ſchweigt dieſe Begleitung, und nur die Grundſtimme bleibt dem Geſange geſellt, wie wir in ähnlichen Fällen es ſchon öfter gefunden haben. Einer von jenen weſentlich dreiſtimmigen Sätzen, eben ſo häufig bei unſerem Meiſter, folgt nun; der Baßſtimme, welcher die Worte in den Mund gelegt ſind

Die Welt mit allen Königreichen,
Die Welt mit aller Herrlichkeit,
Kann dieſer Herrlichkeit nicht gleichen
Womit uns unſer Gott erfreut ꝛc.

geſellen ſich neben der Grundſtimme die drei höheren Geigeninſtrumente im Einklange, ein Wechſelſpiel wiederholend, zu dem ſie ſich bei nur kurzem Ruhen des Geſanges faſt ohne Unterbrechung vereinen, das, wenn auch in gleicher *Art* anderswo oft vernommen, doch in ſtets neuer *Ausgeſtaltung* durch die große Entfaltungsgabe des Meiſters vor uns hintritt. Die vierſtimmige Behandlung der Weiſe: „Komm heiliger Geiſt, Herre Gott" macht den Beſchluß; ſie iſt den Geigen zugetheilt, und nur der Tenor, in der Unteroctave mit der erſten Geige, iſt als ſingend bezeichnet. Dieſe Cantate hat daher wohl nur durch zwei Einzelſtimmen neben den erwähnten Inſtrumenten ausgeführt werden ſollen, und Bach mag ſie entweder für einen kleineren Ort beſtimmt haben, dem nur beſchränkte muſikaliſche Kräfte zu Gebote ſtanden, oder ſie iſt in Leipzig hervorgegangen zu einer Zeit, wo auch dort eine Ebbe ſolcher Kräfte ſtattfand; wie ja der Meiſter in dem zuvor auszugsweiſe mitgetheilten Berichte vom 23ſten Auguſt 1730 (etwa ein Jahr vor Entſtehung unſerer Cantate) ſich über eine ſolche beklagt.

Die Cantate für den dritten Pfingſttag reiht ſich, wie die vorangehende, um einzelne Sprüche des Feſtevangeliums (Joh. X, 1—11); im Anfange die letzten Worte des 3ten Verſes: „*Er rufet ſeinen Schaafen mit Namen*, und führt ſie hinaus", ſpäter, gegen die Mitte, eben ſo die letzten des 6ten Verſes: „Sie vernahmen aber nicht, was es war, das er zu ihnen ſagte." Den erſten dieſer Sprüche trägt eine Tenorſtimme vor, zu dem Klange dreier Flöten und gehaltenen Tönen der Grund-

ſtimme. Jene bewegen ſich (im ⁴/₄-Takt) mit einer Sechzehntheilfigur fort, die nach einmaligem ſchrittweiſen Abſteigen, ſich dann eben ſo zweimal wieder erhebt,*) und in dem Umfange einer Sechſte durch Terz- und Quartenfortſchreitungen begleitet wird, deren die einen und die andern, bald der Ober-, bald der Unterſtimme zunächſt erſcheinen. Eine folgende Altarie (¹²/₈) erſcheint ebenfalls ſo begleitet, nur daß die Flöten in Triolen ſich bewegen; die Stimme ſingt:

Komm leite mich, es ſehnet ſich
Mein Geiſt auf grüne Weide ꝛc.

Der Tenor ſpricht in einem kurzen, nur durch die Grundſtimme begleiteten Recitative ſeine Sehnſucht aus nach der Ankunft des Herrn, dann reiht er an dasſelbe eine ſangbar angenehme Arie, der ein Violoncell mit ſanfter Begleitung geſellt iſt:

Es dünket mich, ich ſeh dich kommen
Du gehſt zur guten Thüre ein,
Du wirſt im Glauben aufgenommen
Und wirſt der wahre Hirte ſeyn ꝛc.

In trockenen Recitativen der Altſtimme erſcheint nun der zweite, zuvor angeführte Schriftſpruch, und ihm reiht ſich ein begleitetes Baßrecitativ an, das, am Schluſſe in Arioſo ausgehend, nicht wie ſonſt in ähnlichen Fällen nur die Grundſtimme zur Begleiterin hat, ſondern bei dieſem Ausgange ſogar ſtatt der bisher einfach harmoniſchen Begleitung der Geigen eine ſelbſtändige gewinnt. Es iſt eine Klage über die geiſtige Taubheit der Menſchen, welche ſie des Erlöſers Heilsworte nicht vernehmen laſſe; ihr folgt eine muthig auffordernde Arie für dieſelbe Stimme (⁶/₈, D dur), von zwei Trompeten begleitet:

Öffnet euch, ihr beiden Ohren,
Jeſus hat euch zugeſchworen
Daß er Teufel, Tod erlegt ꝛc.

und an dieſe ſchließt ſich unter Begleitung dreier Flöten die 4ſtimmig geſetzte Melodie des Pfingſtliedes: „Komm heiliger Geiſt, Herre Gott" deſſen Strophe nicht angezeigt iſt. Die erſte Flöte lehnt ſich in der Oberoctave an die Hauptſtimme, die beiden andern geſellen ſich bald dem Tenor, bald dem Alt, laſſen aber zuweilen auch ſelbſtändige, namentlich figurirte Gänge hören.

Wir beſitzen, außer den Feſt-Cantaten und den die Kreiſe der hohen Feſte näher berührenden Sonntagsmuſiken die wir ausführlich beſprachen, noch deren für die lange Reihe der Trinitatisſonntage, das Johannis-, Michaelis- und Reformationsfeſt. Einen Theil derſelben haben wir unter den auf Choralmelodieen beruhenden ſchon betrachtet, auf die übrigen werden wir näher eingehen, ſofern unſere Darſtellung in ihrem Verfolge es erfordern ſollte. Denn die wichtigſten, die Art und Kunſt des Meiſters kündenden, den Hauptfeſten des Jahres gewidmeten, führten wir eben vorüber, und alle

*)

würde unſer Bericht ohne Gefahr öfterer Wiederholung nicht umfaſſen können. Unter jenen Cantaten ſind viele von gleicher Beſtimmung doppelt, oft drei-, ſelbſt vierfach vorhanden, und leicht könnten wir aus ihnen, verbunden mit den näher betrachteten, mehre Jahrgänge zuſammenſtellen. Nach Forkels Verſicherung*) hat Bach deren fünf vollſtändige hinterlaſſen, die größtentheils aus den, von Moſevius (S. 20 — 23) als ihm bekannte aufgezeichneten Cantaten ſich herſtellen ließen. Daß der Meiſter bei dieſen Jahrgängen an einen beſtimmten äußeren Zuſammenhang der ſie bildenden einzelnen Muſiken gedacht habe, davon findet ſich keine andere Spur, als bei den zu einem ſ. g. Oratorium vereinigten der Weihnachtzeit bis zum Dreikönigsfeſte; ein innerer, weſentlicher beruht in ſeinem eigenthümlich ſchaffenden Geiſte, und dieſer hat bei der aufmerkſamen Betrachtung jener köſtlichen Werke uns nicht entgehen können. Vergleichen wir dieſelben mit den uns überbliebenen Jahrgängen Telemanns, Stölzels und anderer unter Bachs ausgezeichneten Zeitgenoſſen, von denen ich jene beiden Meiſter deshalb vorzugsweiſe nenne, weil die von ihnen uns hinterlaſſenen Jahrgänge die vollſtändigſten ſind, in beiden auch Dichter und Tonkünſtler ſich vereinigten: ſo bemerken wir gleich Anfangs die viel größere Mannichfaltigkeit der Anlage in den Bachſchen. Schriftwort, Kirchenlied, fromme Betrachtung, gefaßt in die dem Singſpiel entlehnten modernen Formen, ſtehen hier nicht in herkömmlicher, ſelten veränderter Reihe nebeneinander; in Bachs Cantaten erſcheinen zwar dieſelben Beſtandtheile, allein in ſtets neuer, aus der eigenthümlichſten Auffaſſung hervorgegangener Anordnung. Die vorangehende Betrachtung hat uns vielfältig Gelegenheit gewährt, zu bemerken, wie ſelbſtthätig unſer Meiſter in Behandlung ſeiner Texte verfuhr, wie es faſt als gewiß angeſehen werden dürfe, daß ſie ihm oft theilweiſe, auch wohl in ihrem ganzen Umfange angehörten. Da ſie ihm nun allezeit Veranlaſſung wurden zu geiſtreichen Schöpfungen, nicht als Muſiker in beſchränkterem Sinne allein, ſondern auch als Tondichter, ſo werden wir ihn nicht beklagen dürfen um ſeiner ſchlechten Vorwürfe willen. Mit geringen Ausnahmen, wo vielleicht ſchlechthin Aufgegebenes zu bearbeiten war, — was doch wohl nur bei ſeinen Gelegenheitsmuſiken der Fall geweſen ſeyn wird — oder wo ihm nur trockene, moraliſche Reimereien geboten waren,**) die weder umgangen werden konnten, noch eine Beſſerung anders, als durch eingeſchaltete Choräle zuließen, werden wir die Anlagen ſeiner Texte meiſt bedeutſam finden, wenn wir von der Weitſchweifigkeit und Steifheit des Ausdruckes im Einzelnen abzuſehen wiſſen; Mängel, die ihn nicht in dem Maaße ſtörend berühren konnten als uns, die wir mit fortgeſchrittener Ausbildung unſerer Sprache und Dichtkunſt ihnen entwachſen ſind. Daher iſt es auch gewiß nicht richtig, daß (wie von Zelter behauptet wird)***) Bach aus mehren Theilen ſeiner Cantaten um deswillen Meßgeſänge zuſammengeſetzt habe, weil es ihm geſchienen, als verdienten ſeine Töne beſſere Worte, als die von ihm „bemuſikten" geiſtlichen Reimereien angeſehener Kirchenhäupter. Sein offenbarer Antheil an demjenigen, was die Unbeholfenheit der Dichtung uns allerdings jetzt als „Reimerei" erſcheinen läßt, widerlegt dieſe Annahme, und erwägen wir namentlich das Verhältniß in welchem der größeſte Theil des Gloria ſeiner A dur-Meſſe zu der letzten Hälfte ſeiner Cantate: „Halt im Gedächtniß Jeſum Chriſt" ſteht, ſo werden wir ſie um ſo minder wahrſcheinlich finden. Am glücklichſten freilich iſt er

*) J. S. Bachs Leben und Kunſtwerke, S. 61.

**) Vergl. die Cantate: „Nimm was dein iſt und gehe hin" ꝛc.

***) Vergl. Moſevius an dem oft erwähnten Orte, S. 12, in der Anmerkung.

da geweſen, wo nur Schriftwort und Kirchenlied, einander gegenſeitig ergänzend, ſeine Aufgabe bildeten, wie in der Mehrzahl ſeiner Motetten, und der herrlichen Cantate: „Gottes Zeit iſt die allerbeſte Zeit" durch die, in Anklängen und ausgeſprochen, Weiſen geiſtlicher Lieder neben Sprüchen der Schrift bedeutſam hintönen, während zwei Flöten und Gamben durch helle und weiche, dunkle und ſanfte Klänge den Geſang mit einem Dämmerlichte umweben, wohlgeeignet für jene Mahnung an die dunkle Pforte des Jenſeits die er uns entgegenbringt. In ſolchen Werken, deren Grundlage nur Erhebendes für uns hat und nichts unſrer Zeit Widerſtrebendes, können wir ihn am reinſten genießen, eben wie in jenen andern, wo die Umſchreibungen des Schriftworts die ſie uns bieten doch nicht an der wäßrigen Breite kranken, die uns andere unerträglich macht; von ihm aber dürfen wir nicht vorausſetzen, daß ſein Verhältniß zu den Urhebern ſeiner Texte ein gleiches geweſen als das unſrige.

Ein Zweites, das bei einer Vergleichung der Bachſchen Jahrgänge mit denen jener mitlebenden Meiſter ſich uns darbietet, iſt das große Gewicht, das überall auf die Kirchenweiſe gelegt wird, die, mit wenigen Ausnahmen, bei Jenen als untergeordnet betrachtet wird, ohne doch einmal die Möglichkeit des Einſtimmens der Gemeine in dieſelbe zu ſichern und ſo deren thätige Theilnahme, ſelbſt an dem Kunſtgeſange, zu begründen. Eben in Behandlung der Choräle ſpiegelt ſich uns aber das reiche Innere unſeres edlen Meiſters ab. Wir ſind ihm durch ſolche Cantaten gefolgt, die ſich nur auf Kirchenlieder und deren Melodieen gründeten, durchwoben oder nicht mit Fremdem; wir ſahen ihn dieſe Weiſen, wie in einfacher Harmonie, ſo durch das mannichfachſte, reichſte, auf ſie gegründete, oder von ihnen unabhängige Tongewebe entfalten, zuweilen in liebender Verſchmelzung der Stimmen, öfter noch in jener Selbſtändigkeit des Einzelnen, die das klangreiche Aufgehn in einander ablehnt; ein ſo bedeutungsvolles Bild aber nicht ſelten noch eingefaßt durch den ſchmückenden Rahmen einer gleich ſelbſtändigen, aus Klängen der verſchiedenartigſten Farbe zuſammengewobenen Begleitung. Dann wiederum flocht der Geſang ſich zuſammen aus den einzelnen, bedeutſam in einander geſchlungenen Gliedern einer kirchlichen Melodie, während dieſe in ihrer Ganzheit, ernſten Schrittes, nicht nur über dieſem wunderſamen Reigen der Töne ſchwebte, ſondern ſelbſt als ſtützende Grundlage unter ihm ſich hervorhob; oder in mächtigen Einklängen durchſchritt ſiegend die heilige Weiſe das lebendige Gewimmel neben ihr rauſchend erklingender Inſtrumente. Allein nicht willkührlich ſtellt ſich der Meiſter ſo ſchwierige und verwickelte Aufgaben, ihre Faſſung hängt ſtets mit dem Weſen des gebotenen Gegenſtandes ſeiner Kunſt innig zuſammen, der ihm, weil er mit ganzer Seele ſich in ihn verſenkt, einem frei gewählten gleich, ein reiner Spiegel der ihm verliehenen Schöpfungskraft wie ſeines tief bewegten Gemüthes wird. In ſeinen Feſt-Cantaten, wo das Schriftwort, die fromme Betrachtung, in ihrem größeren Umfange die unbedingte Herrſchaft der Kirchenweiſe nicht zuließen, erſcheint ſie doch meiſt in jenem reichen feſtlichen Schmucke, wie wir ihn beſchrieben, und ſtets als Gipfel des Ganzen; wo ſie mangelt, da hat der Meiſter entweder einmal mit Abſicht auf fremdem Gebiete, im Sinne anderer, neben ihm Schaffender ſich ergangen, oder dem Tone, den er anzuſchlagen gedachte, fand er keine Kirchenmelodie anklingend, der ihm vorgeſchriebenen Liedſtrophe keine anpaſſend; dann ſchuf er eine neue, die er nicht minder bedeutſam und geheimnißvoll zu entfalten wußte, als die von der Kirche auf ſeine Zeit vererbten. Und wie ſicher weiß er den Ton auch äußerlich laut werden zu laſſen, der in ſeinem Innern anklingt bei jedem der Feſte, die ſeine Kunſt verherrlichen ſoll! bei der Verkündigung geht ihm der Morgenſtern einer neuen Zeit auf in jenem frommen Liede Philipp Nicolai's, bei der Heimſuchung

erklingen zu dem früheſten der chriſtlichen Lobgeſänge die demüthig ernſten Laute des uralten Pilgertons; in den Geſängen mit denen er die Geburt des Erlöſers begrüßt, wird nicht allein kindliche Freude, heller Jubel laut, ſondern ahnungsvoll mahnen die von ihm gewählten Weiſen, wie er ſie entfaltet, auch an die Selbſtentäußerung, an das künftige Opfer des ewigen Sohnes. Als er uns den Herrn zeigt wie er ſeinen erlöſenden Leidensweg antritt, vernehmen wir neben der ernſt mahnenden Stimme der aus ſeinem Blute entſproſſenen Kirche der Zukunft, auch die Klage der engeren, unſichtbaren Gemeine, die während ſeines irdiſchen Lebens ſich ſtill, ohne äußeres Hervortreten, um ihn geſammelt: bei der Auferſtehung wird ihm das Sterbelied zum Triumphgeſange! Wie mannichfach führt er endlich die Kirchenweiſe ein, ſie als Stimme der Gemeine dem einzelnen Gliede derſelben gegenüberſtellend, lehrend, tröſtend, ſtrafend; wie weiß er, mit Betrachtungen ſie durchwebend, auch bei ſtets weiterem Abweichen von ihrem urſprünglichen Grundtone, dennoch aus dem Eingewobenen ſie als Ganzes hervorleuchten zu laſſen! In Allem dieſem aber, ruht auch ſeine Kunſt allerdings auf Andeutungen in ſeiner Vorzeit, müſſen wir ihn neu, urſprünglich nennen, aber auch unerſchöpflich, unergründlich. Ihm gegenüber finden wir uns zu immer neuem Forſchen angereizt; das Auge ſpürt dem ſichern Faden nach der ihm den Pfad bahne durch das Labyrinth von Tönen, das bei Anſchauen der Tonſchrift mit verwirrendem Staunen uns befängt; das Ohr, von dem Auge geleitet, ſtrebt jedes Einzelne dieſer kleinen Welt, das in eigenthümlichſter Ausgeſtaltung ihm entgegengebracht wird, dem Verſchmelzen widerſtrebend, wodurch es als Geſammtheit erfaßt zu werden vermöchte, feſtzuhalten für ſich und in dem andern Einzelnen, das Gemeinſame, wie es der forſchende Verſtand als vorhanden weiß, auch mit geſchärftem Sinne zu erforſchen, das Bild des Ganzen mit allen Kräften der Seele ſelbſtthätig aufzunehmen, und weſenhaft wieder hervorzubringen. Darin beſteht der unausſprechliche Reiz, der Jeden in dieſe geheimnißvollen Werke ſich vertiefenden mit ſtets erneutem Zauber befängt. Alles Wiſſen und Können ſeines hingegebenen Verehrers nimmt Bach in Anſpruch, in einen Kreis nie endender Thätigkeit reißt er ihn hin, und ſo erbleichen dieſem allgemach die Schöpfungen anderer Tonmeiſter, ſie erſcheinen ihm ſeicht und geringhaltig, weil ſie leicht und anſchaulich ihm entgegentreten, weil er um ihr völliges Verſtändniß nicht unaufhörlich ringen darf. Daher geſchieht es denn auch, daß ein hingegebener Verehrer, wenn er auf dieſem Wege ein ausſchließender geworden iſt, zuletzt den Meiſter da nicht mehr erkennt, wo er einmal in fremdem Sinne abſichtlich hat ſchaffen wollen, ja, ſelbſt einzelne Theile größerer Werke ihm entſchieden abſpricht, weil ſie nicht zum Kampfe um ihr Verſtändniß auffordern, oder ſich in Wendungen ergehen, die auch wohl von einem Andern herrühren könnten. Leicht iſt auch in vielen Fällen des Zweifels die Entſcheidung wahrlich nicht. Bach hat nicht ſelten Werke Anderer eigenhändig abgeſchrieben, die in irgend einer Art ſeinen Antheil in Anſpruch nahmen; ich habe dergleichen Abſchriften ſeiner wohlbekannten Hand von Werken Caldara's, Vivaldi's und Telemanns geſehen, die ich als ſolche kannte, und bei denen er die Namen der Meiſter nicht beigefügt hatte. Seine Handſchrift, ſonſt anſcheinend das ſicherſte Zeichen ſeiner Urheberſchaft, iſt alſo für ſich noch nicht entſcheidend. Wir bleiben immer zumeiſt entweder auf die glaubwürdigen Zeugniſſe ſeiner Söhne, ſeine eigene Namensbezeichnung, und wo dieſe äußeren Bewährungen fehlen, auf innere, bei einem ſo vielgeſtaltigen Meiſter trügeriſche Kennzeichen verwieſen. In zwei Fällen nicht unbegründeter Zweifel, bei den Cantaten: „Halt im Gedächtniß Jeſum Chriſt" und „Gedenke Herr, wie es uns gehet" haben wir neben äußern, auch dergleichen innere Gründe für unſere Entſcheidung in Anſpruch genommen, die wir

dem Urtheile unpartheiiſcher Forſcher unterwerfen. Nicht übergehen können wir jedoch, daß eben dasjenige, was bei einem ſonſt ſcheinbar untrüglichen Merkmale, der eigenen Handſchrift des Meiſters, dennoch die Zweifel nicht ausſchließt, auf der anderen Seite wieder ein Mittel wird, über ſein Streben und Bilden uns aufzuklären. Aus ſeinen eigenhändigen Abſchriften der Werke anderer Meiſter erkennen wir ſein ernſtliches Streben, ſich genauer mit ihnen bekannt zu machen, ja, die Mittel zu finden, durch die es Jenen gelungen ſei, ſich in ein dauerndes Verhältniß zu ſetzen mit der Mehrheit ſeiner und ihrer Zeitgenoſſen, die ſein tiefſinniges, eigenthümliches Streben nicht zu faſſen vermochten; um ſo weniger, als zu keiner Zeit die größere Menge mehr als allgemeine Empfänglichkeit den Werken der Kunſt entgegengebracht, und ſtets die Anforderung ſelbſtthätigen Aufnehmens ſtillſchweigend abgelehnt hat. Freilich lebt der ſchaffende Künſtler, wenn er es im eigenſten Sinne iſt, allein in ſeiner Aufgabe, unbekümmert, welche Wirkung das Löſen derſelben hervorbringen werde auf Hörer oder Beſchauer; er ſteht aber doch nicht in dem Maaße vereinſamt da, und mag nicht ſo daſtehen, daß auch gar kein Verhältniß beſtände zwiſchen ihm und Jenen, deren Anerkennung doch ohne Zweifel zum Wachsthum ſeines inneren Lebens gereicht. Nehmen wir nun dazu das Bewußtſeyn innerer, reicher Bildungskraft, die, ſelbſt ohne den Wunſch abſichtlicher Vermittelung eines ſolchen Verhältniſſes, ihn anregen mochte zu zeigen, daß er den Gebieten, auf denen Andere herrſchend walteten, keineswegs fremd ſei, daß er mit ihnen ſiegreich in die Schranken zu treten vermöge; ſo werden wir uns nicht länger dagegen ſträuben können, Manches als das Seinige anzuerkennen, das ihn nicht ganz in der ihm eigenthümlichen, tiefſinnig-geheimnißvollen Größe zeigt.

Allein, nicht nur das Schaffen anderer Meiſter, ſelbſt die Kritik ſeiner Tage hat auf ſeine Hervorbringungen augenſcheinlichen Einfluß geübt. Es ſoll nicht eben behauptet werden, daß er mit dem Leſen der um ſeine Zeit mehr als zuvor erſchienenen kritiſchen Schriften ſich eifrig beſchäftigt habe, denn gewiß war Schaffen und Hervorbringen ſein eigentliches Lebenselement, und er zog es vor, ſich und Andere eher dadurch, als durch Rede und Schrift zu belehren. Jenes fand ſich aber vielfach angeregt durch manche damals aufgeſtellte, billigende oder verwerfende kecke Behauptung über einzelne Kunſtformen und deren Behandlung, wie denn die Äſthetik um jene Zeit auch die Tonkunſt in ihren Kreis zu ziehen begann, wobei zumal Mattheſon ſeine Stimme rüſtig hören ließ. Ein perſönliches Verhältniß zwiſchen dieſem und unſerem Meiſter hat wohl kaum ſtattgefunden; in den Werken des Hamburger Kritikers findet ſich davon keine Spur, für die Ehrenpforte hat ihm Bach nichts eingeſendet, und nur in den dort aufgenommenen eigenen Lebensberichten des Johann Franciſci*) und Johann Balthaſar Reimann**) geſchieht ſeiner ehrenvolle Erwähnung, alſo durch Andere, nicht den Herausgeber ſelbſt, der ſich begnügt, dort einmal, bei Gelegenheit Mitzlers, beiläufig zu bemerken, daß Bach nicht zu jenen mathematiſchen, rechnenden Tonſetzern gehöre, denen er ſo wenig geneigt war. Die vielgeleſenen und beſprochenen Schriften Mattheſons konnten Bach indeß nicht fremd bleiben; bei der allgemeinen Anregung die ſie hervorbrachten, ſind ſie ohne Zweifel, auch wenn er ſelber ſie nicht las, in Unterhaltungen mit ihm oft zur Sprache gekommen, und er mag dann, ſelbſt wenn er ſich nicht tiefer im Geſpräche darauf einließ, zu eigener Überzeugung, was von jenen verwegenen Sprüchen zu

*) S. 79.

**) S. 292.

halten ſei, manches Werk in einer und der entgegengeſetzten Richtung unternommen, und dabei, *thatfertig*, den *Redefertigen* belauſcht haben. So hat ihn gewiß auch jene Stelle in Mattheſons Critica musica*) berührt, wo dieſer es „für das Armſeeligſte, Abgeſchmackteſte" erklärt, einerlei Melodie auf gar verſchiedene Worte oft hintereinander hören zu laſſen, und ſelbſt den Ausweg nicht einmal anerkennen will, daß man jeder Strophe ihre eigene Melodie gebe, da jede eigene Melodie auch eine eigene Arie verdiene. Denn Bach hat, wie wir ſahen, ſeine reiche Kunſt in ſeinen Cantaten über Kirchenlieder nicht allein darin bethätigt, daß er zu einer ganzen Reihe von Strophen, deren gebräuchliche Weiſe in mannichfaltiger melodiſcher Ausgeſtaltung, in den verſchiedenartigſten Satzformen hören ließ, ſondern auch, bis auf das erſte und letzte Geſätz, alle übrigen, ganz unabhängig von der kirchlichen Melodie, mit eben ſo reicher Mannichfaltigkeit behandelt, wie in den Cantaten über die Lieder: „Der Herr iſt mein getreuer Hirt" und „In allen meinen Thaten"; *praktiſche* Ausſprüche über die Lehrſätze Mattheſons, um Vieles belehrender als dieſe ſelbſt. Nur einmal, ſo viel ich weiß, iſt er wirklich in einen Streit verwickelt geweſen, wozu es jedoch eines perſönlichen Angriffs bedurfte, den er für ehrenrührig hielt, den Kampf durchzufechten aber einer fremden Feder überließ. Wenn wir dieſen, in der Breite und Perſönlichkeit womit er geführt wurde, ermüdenden, für die Sache ſelbſt um die geſtritten wurde unausgiebig gebliebenen Kampf hier nicht ganz übergehen, ſo geſchieht es nur deshalb, weil in ihm das Verhältniß der Gegenwart des großen Meiſters zu deſſen Schöpfungen kenntlich hervortritt; ein mittelbar Lehrreiches alſo, ſo wenig unmittelbare Belehrung auch daraus zu ſchöpfen iſt.

Seit dem März des Jahres 1737, dreizehn Jahre vor Bachs Hinſcheiden, hatte Johann Adolf Scheibe, Königl. däniſcher Capellmeiſter, unter dem Titel des „kritiſchen Muſicus" eine von vierzehn zu vierzehn Tagen erſcheinende Zeitſchrift begonnen. Die in den Wiſſenſchaften herrſchende Barbarei — ſo begann er das erſte Stück derſelben — ſei in einigen Theilen des werthen Deutſchlands beinahe gänzlich vertilgt worden. Dicht- und Redekunſt ſeien durch die beſten kritiſchen Unterſuchungen einer ſo großen Vollkommenheit theilhaft geworden, daß man den Franzoſen nichts mehr nachgeben dürfe; der gute Geſchmack beginne zu herrſchen, und dadurch fange man an zu empfinden, wie glücklich diejenigen ſeien, welche der Vernunft und der Natur in wohlgeprüfter Beurtheilungskraft folgten. Nur die *Muſik* bedürfe noch aller Bemühungen die in jenen Künſten angewendet worden, ſie liege in ſo großer Verwirrung, daß es der Gegenwart und Nachwelt noch Zeit und Mühe genug koſten werde ſie in vernünftigere Ordnung zu bringen. Dazu lege der Verfaſſer nun Hand an; überzeugt, daß ein Componiſt die Weltweisheit, aus dieſer aber insbeſondere die Natur- und Sittenlehre genau verſtehen müſſe, werde er ſich allemal nach deren Vorſchriften und denen ihrer Theile richten, und durch ſein Unternehmen den Weg bahnen, damit man „durch ein völliges Syſtema" die Theile und Gründe der Muſik deſto leichter in eine gehörige Gewißheit ſetzen könne.

Die Unterſuchungen die der Verfaſſer, dieſem Sinne gemäß, in den fünf erſten Stücken anſtellt, und die unſerer Aufgabe fremd ſind, unterbricht in dem ſechſten, am 14ten Mai 1737 ausgegebenen Stücke, die Mittheilung eines Briefes. Derſelbe ſei (wird bemerkt) „von einem geſchickten Muſicanten, der ſich auf Reiſen befinde, an einen gewiſſen Meiſter der Muſik abgelaſſen," und dieſer

*) 1722, S. 100.

letzte, des Herausgebers großer Freund, habe denſelben erſucht, dieſen Brief „wegen ſeines merkwürdigen Inhalts“ ſeinem Zeitblatte einzuverleiben. Dieſer Brief, nachdem er Tonkunſt und Tonkünſtler, ohne Namens- und Ortsangabe, hier und dort durchmuſtert hat, enthält nun folgende Bemerkung: „Der Herr . . iſt endlich in . . der vornehmſte unter den Muſicanten. Er iſt ein außerordentlicher Künſtler auf dem Clavier und auf der Orgel, und er hat zur Zeit nur Einen angetroffen, mit welchem er um den Vorzug ſtreiten kann. Ich habe dieſen großen Mann unterſchiedene male ſpielen hören. Man erſtaunet bei ſeiner Fertigkeit, und man kann kaum begreifen, wie es möglich iſt, daß er ſeine Finger und Füße ſo ſonderbar und ſo behende in einander ſchränken, ausdehnen, und damit die weiteſten Sprünge machen kann, ohne einen einzigen falſchen Ton einzumiſchen, oder durch eine ſo heftige Bewegung den Körper zu verſtellen. Dieſer große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen ſeyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht ſeinen Stücken durch ein ſchwülſtiges und verworrenes Weſen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzu große Kunſt verdunkelte. Weil er nach ſeinen Fingern urtheilt, ſo ſind ſeine Stücke überaus ſchwer zu ſpielen, denn er verlangt, die Sänger und Inſtrumentaliſten ſollen durch ihre Kehlen und Inſtrumente eben das machen, was er auf dem Claviere ſpielen kann. Dieſes iſt aber unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen und Alles, was man unter der Methode zu ſpielen verſtehet, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht ſeinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, ſondern es machet auch den Geſang durchaus unvernehmlich. Kurz: er iſt in der Muſik dasjenige, was ehemals der Herr von Lohenſtein in der Poeſie war. Die Schwülſtigkeit hat leider von dem Natürlichen auf das Künſtliche, und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführt, und man bewundert an beiden die beſchwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewendet iſt, weil ſie wider die Vernunft ſtreitet.“

In dieſen Zeilen iſt weder J. S. Bach, noch ſein Aufenthaltsort Leipzig genannt, dennoch bezog man ſie dort auf ihn. Es mag dahingeſtellt bleiben, ob er, ſchöpferiſcher Thätigkeit mehr als ſchriftlicher Rede mächtig, ſelber ſeine Vertheidigung gegen dieſen Angriff veranlaßt habe; genug, bald darauf erſchienen: „Unpartheiiſche Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem ſechſten Stücke des kritiſchen Muſikus. Gedruckt in dieſem Jahre“, und von dem Verfaſſer: „dem Hochedlen Herrn J. S. Bachen, S. Königl. Majeſtät in Pohlen und Churfürſtl. Durchlaucht zu Sachſen hochbeſtalltem Hof-Compoſiteur und Capellmeiſter, wie auch Directoren der Muſik und Cantoren an der Thomasſchule gewidmet“; mit dem Motto: Horatius. Quid verum atque decens curo, et rogo, et omnis in hoc sum. Freilich iſt dieſe Schrift kaum etwas Anderes, als lebhafte Äußerung des Unwillens von einem Bewunderer des großen Meiſters, daß Jemand wage, an demſelben zu mäkeln. Die Liebe zur Wahrheit, die beſondere Hochachtung vor dem wahrhaft großen Meiſter in der Muſik den dieſe Stelle angehe (ſagt der Verfaſſer), verpflichte ihn, deſſen Ehre zu retten. Es ſei ſolches der Königl. Polniſche und Churfürſtl. Sächſiſche Hofcompoſiteur und Capellmeiſter Herr J. S. Bach in Leipzig. Er finde es ehrenrührig, daß man ihn einen Muſikanten, einen Künſtler nenne; mit der erſten Benennung ſetze man ihn einem Bierfiedler, mit der zweiten einem Handwerker gleich. Es ſei unrecht zu behaupten, es gebe auch nur Einen, der mit ihm um den Vorzug ſtreiten könne; ziele man damit auf einen gewiſſen großen Meiſter der Muſik eines auswärtigen Reiches, der, wie man ſage, ſeiner ganz beſonderen Geſchicklichkeit wegen, nach dem Gebrauche des Landes, die Doctorwürde in der

Muſik zur würdigen Belohnung erhalten habe, ſo berufe er ſich auf das Zeugniß einiger unpartheiiſchen Kenner, die ihn gehört, deſſen Geſchicklichkeit ungemein gerühmt, aber doch ungeheuchelt verſichert hätten, es ſei nur ein Bach in der Welt, und ihm komme Keiner gleich. Man werfe ihm Mangel an Annehmlichkeit vor, aber (wie der Spectator richtig ſage) die Muſik ſei nicht nur beſtimmt, zärtlichen Ohren allein zu gefallen, ſondern auch Allen, „welche einen rauhen Ton mit einem angenehmen unterſcheiden", d. i. welche Diſſonanzen wohl anzubringen, und geſchickt zu reſolviren wiſſen. In der Verbindung und Abwechslung der Conſonanzen und Diſſonanzen ohne Verletzung der Harmonie beſtehe die wahre Annehmlichkeit der Muſik; die verſchiedenen, inſonderheit traurigen Leidenſchaften, könnten ohne dieſe Abwechſelung, der Natur gemäß nicht ausgedrückt werden. Was meine man aber mit dem Vorwurfe der Schwülſtigkeit, der Verworrenheit? Sei mit dieſer letzten Mangel an Ordnung gemeint? Dieſes könne nicht ſeyn, denn wo die Regeln der Compoſition auf das Strengſte beobachtet worden, müſſe nothwendig Ordnung ſeyn. Wunderſam freilich, es ſei wahr, arbeiteten die Stimmen in dieſes großen Meiſters Stücken unter einander, allein ohne die geringſte Verwirrung. Sie gingen mit und wider einander, beides, wo es nöthig ſei; jede mache vor der andern durch eine beſondere Veränderung ſich kennbar, ob ſie gleich einander oftmals nachahmten; ſie flöhen einander und folgten ſich, ohne daß Unregelmäßigkeit zum Vorſchein komme. Werde alles dieſes zur Ausführung gebracht wie es ſolle, ſo ſei nichts Schöneres, als dieſe Harmonie. Verurſache aber die Ungeſchicklichkeit der Inſtrumentaliſten oder Sänger eine Verwirrung, ſo urtheile man ſehr abgeſchmackt, wenn man die Fehler dem Componiſten zurechne. Es ſei aber falſch, wenn man behaupte, der Herr Hofcompoſiteur Bach verdunkle die Schönheit ſeiner Stücke durch all zu große Kunſt. Die wahre Kunſt ahme die Natur nach, und helfe ihr da wo es nöthig ſei. Thue ſie Jenes, ſo müſſe ja unter den Werken der Kunſt das Natürliche allenthalben hervorleuchten. Helfe ſie der Natur nach, ſo gehe ihre Abſicht dahin, dieſelbe zu erhalten, ſie in beſſeren Stand zu ſetzen, nicht zu zernichten. Viele Dinge liefere die Natur höchſt ungeſtalt, welche das ſchönſte Anſehen erhielten, wenn die Kunſt ſie gebildet habe. Die allergrößeſte Kunſt könne daher die Schönheit eines Dinges unmöglich verdunkeln; je fleißiger und ſorgfältiger ſie an der Ausbeſſerung der Natur arbeite, deſto vollkommener glänze die dadurch hervorgebrachte Schönheit. Und, was heiße es, die ruheliebenden Finger und langſam verwöhnten Kehlen der Inſtrumentaliſten und Sänger vor Bachſcher Muſik zu warnen? was, die Unmöglichkeit der Ausführung desjenigen durch mehre zuſammenwirkende Kräfte behaupten, was der eine Meiſter auf dem Claviere zu ſpielen vermöge? Sei es dem Herrn Hofcompoſiteur nichts Unmögliches, mit zwei Händen Sachen vollkommen wohl, und ohne den geringſten Fehler zu ſpielen, in denen ſowohl Haupt- als Mittelſtimmen das Ihre rechtſchaffen zu thun haben; wie ſollte das einem ganzen Chore unmöglich ſeyn, der aus ſo vielen Perſonen beſtehe, deren jede nur auf eine Stimme Achtung zu geben habe? Die ausführliche Aufzeichnung der Vortragsmanieren ſei eine Wohlthat für das Ganze. Keiner der Ausführenden werde nun durch ungereimte Anwendung ſeiner Methode das Ganze verderben, die Irrenden würden auf den rechten Weg gewieſen, die Ehre des Meiſters bleibe erhalten. Daß alle Stimmen Bachs durch einander, und mit großer Schwierigkeit arbeiteten, und keine Hauptſtimme darunter zu erkennen ſei, worunter vermuthlich die Oberſtimme verſtanden werde, gereiche dem Meiſter nicht zum Vorwurfe. Denn das Weſen der Muſik beſtehe in der Harmonie, und dieſe werde weit vollkommener, wenn alle Stimmen mit einander arbeiteten. Aus allen dieſen Gründen habe der Verfaſſer der unter-

ſuchten Stelle Urſache, ſein unbilliges Urtheil zu bereuen. Es ſeien ihm künftig geſunde Gedanken zu wünſchen, und nach überſtandener muſikaliſcher Reiſe, der glückliche Anfang eines neuen, von aller unnöthigen Tadelſucht völlig befreiten Lebens.

Dieſe Vertheidigung unſeres Meiſters ließ der Verfaſſer des kritiſchen Muſikus nicht unerwiedert. Er trat ihr mit einer zu Hamburg 1738 erſchienenen Beantwortung entgegen, der folgende Reime von Gottſched vorangeſtellt waren:

Wer klug iſt, der verlacht den ungereimten Wahn;
Denn, wer mich beſſer kennt, wird ſonder Zweifel ſehen,
Daß Neid und Mißgunſt auch der Unſchuld Wort verdrehen.

Nach einigen vorläufigen Rügen der in der Streitſchrift ſeines Gegners beobachteten Form, wirft er die Frage auf: warum habe man die ſogenannte bedenkliche Stelle jenes Briefes auf den Capellmeiſter Bach ausgedeutet, woraus habe man geſchloſſen, daß daſelbſt die Rede von Leipzig ſei? Doch wohl nur darum, weil ſie vollkommen getroffen habe! Es ſei alſo als ein Meiſterſtück ſeines Freundes anzuſehen, daß er in ſeinem Briefe das Bildniß des Herrn Capellmeiſters Bach ſo wohl geſchildert, daß nicht nur dieſer ſich darin gefunden, ſondern daß ihn auch Andere, vornehmlich der geſchickte ungenannte Herr Verfaſſer der unpartheiiſchen Anmerkungen erkannt hätte. Deshalb trage er (Scheibe) nunmehr auch kein Bedenken, frei zu geſtehen, daß der Herr Hofcompoſiteur damit gemeint ſei.

Die unpartheiiſchen Anmerkungen ſeien dieſem zugeeignet, weil ſie ihn vorzüglich angingen, und auch vielleicht durch ſeine Veranſtaltung von einem ſeiner guten Freunde — als welcher denn der Magiſter Johann Abraham Birnbaum genannt wird — ausgefertigt worden. Wenigſtens habe ſie der Herr Hofcompoſiteur ſeinen Freunden und Bekannten am 8ten Januar dieſes Jahres (1738) mit nicht geringem Vergnügen ſelber ausgetheilt.

Nachdem nun die Bezeichnungen Muſikant und Künſtler, welche an der gerügten Stelle Bach beigelegt worden, vertheidigt ſind, wird das ausſchweifende Lob, das ihm ſein Vertheidiger zolle, bitter getadelt. Er ſei nicht einzig, nicht unvergleichlich. Frankreich, die römiſche Kirche in ihren Prieſtern, habe viele Männer die ihm verglichen werden könnten. Er dürfe ſich nicht beklagen, daß man einen ſo würdigen Mann als den berühmten (Herrn) Händel ihm zur Seite ſtelle. Der Beifall, den dieſer von allen Kennern noch täglich erhalte, ſeine ſonderbare Annehmlichkeit zu ſpielen, womit er die Herzen ſeiner Zuhörer auf das Zärtlichſte rühre, könnten auch den beſten Muſikverſtändigen ungewiß machen, welcher von dieſen beiden großen Männern dem andern vorzuziehen ſei. Mit Recht habe des Verfaſſers Freund, der Urheber des angegriffenen Reiſebriefes, Beide neben einander geſetzt; er ſei ein guter muſikaliſcher Proteſtant, und glaube an keinen muſikaliſchen Papſt.

Von hier aus geht nun der Verfaſſer auf die Grundurſache der Fehler in der Compoſition über, die er Bach vorwerfe, und wodurch verhindert werde, daß er nicht die Bewunderung ganzer Nationen ſei. Dieſer große Mann, ſagt er, habe ſich nicht ſonderlich in den Wiſſenſchaften umgeſehen, die an einem gelehrten Componiſten erfordert würden. Wie könne derjenige ganz ohne Tadel in ſeinen muſikaliſchen Arbeiten ſeyn, der ſich durch die Weltweisheit nicht fähig gemacht habe, die Kräfte der Natur und Vernunft zu unterſuchen und zu kennen? Wie wolle derjenige alle Vortheile er-

reichen, die zu Erlangung des guten Geſchmacks gehörten, der ſich am wenigſten um kritiſche Anmerkungen, Unterſuchungen, und um die Regeln bekümmert habe, die aus der Redekunſt und Dichtkunſt in der Muſik doch ſo nothwendig ſeien, daß man auch ohne dieſelben unmöglich rührend und ausdrückend ſeyn könne; zumal daraus die Eigenſchaften der guten und ſchlechten Schreibarten, überhaupt und insbeſondere, faſt ganz allein flöſſen? Nicht die muſikaliſche Gelahrtheit allein mache den außerordentlichen Componiſten, es gehöre dazu das natürliche und ordentliche Denken; ohne dieſes könne man durch mühſame Arbeit zwar Verwunderung erwecken, werde jedoch weder rühren, noch einen Eindruck, eine Bewegung bei ſeinen Zuhörern hinterlaſſen. Die wahre Annehmlichkeit beſtehe nicht in geſchickter Abwechslung der Conſonanzen und Diſſonanzen. Wo nur ein wüſtes Geräuſch, aus einer zahlreichen Reihe von Mißklängen zuſammengeſetzt, und nur auf die Harmonie ſich gründend, vorhanden ſei, wo ein fließender Geſang, das Schöne, Natürliche, Ordentliche einer Melodie mangle, wo man nur ein fremdes Gewebe vieler Stimmen vernehme, da könne Annehmlichkeit nicht vorhanden ſeyn. Es wird ſodann auf Haſſe hingewieſen: Dieſer vernünftige Mann und große Componiſt wiſſe aus Erfahrung, daß ſonderlich in rührenden Sachen die Diſſonanzen als eine koſtbare Würze anzuſehen ſeien, die gewiſſen Speiſen einen überaus angenehmen Geſchmack gebe, wenn man ſparſam damit umgehe, bei allzu häufigem Gebrauche aber dieſelben ganz verderbe, und einen nicht geringen Ekel verurſache.

Leicht ſei zu erklären, weshalb Bachs Sachen ſchwülſtig und verworren ſeien. Man ſei ſchwülſtig (lehre das 14te Stück des kritiſchen Muſikus) wenn man allen Stimmen gleich viel zu thun gebe, wenn ſich alle beſtändig mit einander herumzankten, ſo daß man weder die Worte, den Geſang, noch die harmoniſchen Verbindungen von einander unterſcheiden könne; wenn man aus übelverſtandener Überzeugung, daß alle Stimmen ſingen müßten, in die Mittelſtimmen Manieren, künſtliche Verbindungen, Auszierungen ſetze. Durch alles dieſes werde man verhindert, den wahren und natürlichen Geſang zu verſtehen; dieſe überflüſſige Verbrämung entziehe uns den ordentlichen und nöthigen harmoniſchen Nachdruck. Verworren ſetze, wer die Stimmen ganz wunderlich durch einander gehen laſſe, daß man nicht unterſcheiden könne, welches die Hauptſtimme ſei, ſo daß endlich nichts zu Gehör komme, als ein fremdes, undeutliches, unvernehmliches und unbequemes Geräuſch. Hiebei ſei von dem Tonſatze die Rede, nicht von den bei der Aufführung vorfallenden Fehlern. Ein ſolches Schwülſtige, ein ſolches Verworrene herrſche vor in den Bachſchen Stücken, das Natürliche ſei keineswegs in ihnen zu finden, ihnen mangle daher auch die gehörige Annehmlichkeit. Übergroße Kunſt ſei jederzeit ein Fehler; nachahmen ſolle die Kunſt die Natur, nicht ſie überſchreiten, denn dieſe beſitze an ſich ſelbſt alles was vortrefflich ſei, und brauche von der Kunſt nicht erſt die Schminke zu borgen. Was aber die Ausführung betreffe, ſo ſei es jederzeit ein Fehler, wenn der Tonſetzer nicht die Natur der Inſtrumente und Sänger in Acht nehme, ſondern ſich nach dem Claviere — einem einzelnen Inſtrumente — richte, auch nicht bedenke, daß Sänger und Spieler nicht lauter große Muſikanten ſeien. Daß Bach in dieſen Fehler gefallen, erhelle aus ſeinen meiſten und künſtlichſten Muſikſtücken auf das Deutlichſte. Die ausdrückliche Vorſchrift der Vortragsmanieren ſei da ein Fehler, wo dergleichen (wie in den Mittelſtimmen) überall übel angebracht ſeien. Durch das Arbeiten aller Stimmen mit gleicher Schwierigkeit würden die Worte unvernehmlich, die Melodie undeutlich, die Harmo-

nie unrein und widerwärtig; ihr geſchehe alſo dadurch keineswegs ihr Recht, wolle man auch ſie, und nicht, wie der Wahrheit nach geſchehen müſſe, die Melodie für die Hauptſache annehmen.

Der Verfaſſer der „unpartheiiſchen Anmerkungen" habe durch ſein übertriebenes Lob das Ehrenanſehen des Herrn Hof-Compoſiteurs mehr gekränkt, als deſſen vermeintlicher Angreifer. Die Verdienſte Jenes ſeien ſo groß, daß ſie ſeine Fehler weit überwögen. Seine ausnehmende Geſchicklichkeit und ſeine außerordentliche Erfahrung in der Tonkunſt ſeien der größeſten Verehrung würdig. Er mache dem deutſchen Vaterlande keine gemeine Ehre, und Deutſchland beſitze an ihm einen Mann, deſſen Ruhm auch bei den Ausländern in der größeſten Hochachtung ſtehe. Seinem Lobredner ſei jedoch zu wünſchen, daß er durch das zuvor Ausgeführte von ſeinen Vorurtheilen befreit, und auf gründlichere Beurtheilung muſikaliſcher Dinge geleitet werden möge. Zu dem Anfange eines ſolchen neuen Lebens wünſche man ihm im Voraus Glück, dem Herrn Capellmeiſter Bach aber inskünftige einen geſchickteren Vertheidiger.

Der Magiſter Johann Abraham Birnbaum wurde durch dieſe Gegenſchrift veranlaßt, nunmehr namentlich aufzutreten, und ihr mit einer Vertheidigung ſeiner „unpartheiiſchen Anmerkungen" die Spitze zu bieten; auch Mitzler in ſeiner muſikaliſchen Bibliothek trat auf ſeine Seite. Allein es iſt ganz überflüſſig, dieſen Streit, der fortan nur in Bitterkeiten und anzüglichen Reden ſich erging, weiter zu verfolgen, denn auch dasjenige, was wir bis hieher in möglichſter Gedrängtheit darüber mittheilten, ſollte uns nur den Standpunkt der Gegenwart des Meiſters, ihm gegenüber kennen lehren, und dazu iſt es mehr als genügend.

Die große Meiſterſchaft Bachs auf dem Clavier und der Orgel war eine allgemein anerkannte und bewunderte; ſie befähigte ihn, ſeine tiefſinnigen Schöpfungen für beide Inſtrumente auf das Vollkommenſte zur Ausführung zu bringen, ſie pflanzte ſich fort in unmittelbaren Schülern und deren Zöglingen, und ſo iſt der Geiſt jener unvergleichlichen Werke, war eine Zeitlang auch nur eine kleine Gemeine um dieſelben verſammelt, doch bis zu unſerer Zeit gedrungen. Gegen ſie ſind auch die Angriffe des kritiſchen Muſikus nicht gerichtet; ſie hatten diejenigen Werke Bachs zum Ziele, die von uns auf den vorangehenden Blättern ausführlich beſprochen ſind. Mögen auch die Vertheidiger des Meiſters der Anſicht ſeyn, daß dieſe Angriffe nur Ergüſſe perſönlichen Grolles, gekränkten Stolzes ſeien; mag Scheibe, wie behauptet wird, bei einer Organiſtenprobe ein demüthigendes Urtheil Bachs auch wirklich erfahren haben; dennoch glaube ich nicht zu irren, wenn ich behaupte, daß hierin ihre urſprüngliche Quelle nicht zu ſuchen ſei, höchſtens eine zufällige Veranlaſſung, daß vielmehr in derſelben die Überzeugung eines großen Theiles der Zeitgenoſſen Bachs laut geworden ſei. Denn wäre dieſes nicht der Fall geweſen, hätte der große Meiſter des allgemeinen Verſtändniſſes, oder auch nur des der Mehrzahl ſich verſichert halten können, ſo würde ihn jener „bedenkliche" Brief nicht ſo unangenehm berührt haben.

Seit dem Jahre 1703, bis zu ſeinem Rufe nach Leipzig, war Johann Sebaſtian Bach faſt ausſchließend als Organiſt beſchäftigt geweſen. Mit ganzer Seele, mit bewundernswerthem Fleiße widmete er ſich dieſem Amte, und gelangte dadurch zu jener erſtaunenswürdigen Meiſterſchaft, vor der auch die Gegner verſtummen, deren tadelnde Worte wir ſo eben vernahmen. Es konnte aber nicht fehlen, daß ſein Tonſatz für geiſtlichen Geſang, dem er zuerſt nebenher, dann als Hauptberufe oblag, dadurch die Obmacht des Orgelmeiſters erfuhr. Die Orgel, durch ihre Regiſterzüge zwar der man-

nichfachſten Abſchattungen der Tonfarbe fähig, entbehrt wegen der Gleichmäßigkeit und Stätigkeit ihrer Klänge innerhalb dieſer Abſchattungen, der Beſeeltheit des Vortrages im Einzelnen; ſie wirkt durch ihre ungemeine Tonkraft, durch die Genauigkeit und Rundung des Vortrages bedeutender muſikaliſcher Gedanken, vor allem in jener höchſten Aufgabe des Orgelmeiſters, dem dreiſtimmigen Satze, in welchem er auf zwei Manualen und dem Pedal drei, auch durch Tonfarbe beſtimmt ausgezeichnete ſelbſtändige Melodieen, eine jede in ihrer Eigenthümlichkeit zum Gehör bringen, auch in dem mannichfachſten Durchkreuzen ſie deutlich auseinanderhalten, und ein Ganzes aus ihnen hervorgehen laſſen kann, das ſeine Bedeutung aber allein durch den innern Gehalt, die geiſtvolle Wendung des auf ſolche Art Verknüpften erhält, weil hier keine jener Vortragskünſte, welche nur Inſtrumente von geſchmeidigem Tone vergönnen, über Leerheit und Gewöhnlichkeit zu verblenden vermag. An Aufgaben, durch die Beſchaffenheit des Inſtrumentes, auf dem ſie zu löſen waren, ſo beſtimmt umgrenzt, bildete Bach als ſchaffender Meiſter ſich heran; Bedeutſamkeit, Durchbildung bis in das Einzelnſte, Selbſtändigkeit der verflochtenen Stimmen als Beſtandtheile ſeiner Harmonie erſtrebend, ja, dieſe hinter jenen zurückſetzend, ſofern wir unter Harmonie das Verſchmelzen alles zuſammenwirkenden Einzelnen zu einem gemeinſamen, klingenden Körper verſtehen, deſſen Fortſchreiten durch eine Reihe von Zuſammenklängen mit Sicherheit zu verfolgen und zu beſtimmen iſt. Neben der reichen, aber ſtarren Tonfülle der Orgel wurde das zwar tonarme, aber biegſame Clavichord ihm vorzüglich werth für ſein einſames Schaffen; was er dort durch Wahl der Tonfarbe, durch Sicherheit und Gelenkigkeit der Finger und der Füße leiſtete, half ihm hier das feine Gefühl jener erſten in Abſtufung des Betonens erreichen; für dieſes, jetzt beinahe vergeſſene Inſtrument entſtanden ihm nach und nach, in gleichem Sinne, nur durch andere Darſtellungsmittel, ſeine Präludien und Fugen, ein reicher Schatz tonkünſtleriſcher Erfindung und Entfaltung. So wurde ihm allgemach die ſelbſtändige Ausgeſtaltung aller einzelnen Glieder ſeiner Tongebäude die höchſte von ihm zu löſende Aufgabe, und als er ſeit ſeinem Rufe nach Leipzig dauernder als zuvor auch für geiſtlichen Kunſtgeſang zu ſchaffen hatte, erſchien es ihm als Gipfel der Kunſt den er zu erreichen habe, durch Zuſammenwirken mehrer einzelner geſonderter Kräfte dasjenige im höchſten Maaße zu leiſten, was er, der Einzelne, zwar mit erſtaunenswürdiger Meiſterſchaft, bis hin an die Grenzen des Möglichen, auf dem mächtigſten Inſtrumente zu Gehör gebracht hatte, immer jedoch mit der Beſchränkung, die ihm die eigenen körperlichen, für die Ausführung zu Gebote ſtehenden Kräfte auferlegten. Nun wiſſen wir freilich durch das lebendig anſchauliche Bild, das wir dem Rector Geßner verdanken, auf welche Weiſe Bach in der Mitte der ihm untergebenen Sänger und Spieler als belebender Geiſt für Darſtellung ſeiner außerordentlichen Tonwerke gewaltet habe, wie jene ihm recht eigentlich als Organon erſchienen ſeien, dieſen Werken Geſtalt und Weſenhaftigkeit zu verleihen. Aber nicht minder hat auch der Meiſter ſelbſt in ſeinen Berichten über „Beſtellung einer Kirchenmuſik" uns vertraut, wie es beſchaffen geweſen ſei mit jenen Darſtellungskräften. Wir haben zugleich dabei zu erwägen, daß die von dem Orgelmeiſter beherrſchten Tonkräfte rein mechaniſch wirkende, für die Ausführung vorbereitete ſind, daß auch bei den außergewöhnlichſten Verknüpfungen deshalb keine durch die andere irre gemacht werden kann, eine jede neben der andern mit vollſtändigſter Sicherheit und Reinheit einhergeht. Wie anders iſt es mit lebenden, denkenden Werkzeugen der Ausführung, die nicht mit gleicher Nothwendigkeit mechaniſch zuſammenwirken! Sie hören, und wollen auch vernehmen, das Ungewöhnliche, ihnen nicht ſofort Lösbare macht ſie ſtutzen, eben ihre Selbſtthätig-

keit unterwirft ſie dem Irren; kann, bei der ausgebildetſten Selbſtändigkeit alles Einzelnen, Keiner ſich lehnen an den Andern, die Reinheit und Richtigkeit des eigenen Tones an dem des Mitausführenden unmittelbar prüfen, weil beide nicht die Beſtimmung haben, im Einzelnen einander zu verſchmelzen, ſo iſt das Gelingen der Ausführung ohne ſtrenges Schulen, ſorgfältiges Vorüben, auf das Weſentlichſte gefährdet. Konnte aber dieſes unbedingt nothwendige Erforderniß einer ſinngemäßen Darſtellung da erreicht werden, wo für die Vorübungen weder ausreichende Kräfte, noch genügende Zeit vorhanden war, wo ſo oft die Bereitwilligkeit Fremder in Anſpruch genommen werden mußte?

Wir vermögen hienach zu ermeſſen, wie wenig Bachs Zuhörer im Stande ſeyn konnten, Werke von ſolcher Mannichfaltigkeit der Durchbildung aufzufaſſen, weil die damals in ſo beſchränktem Maaße mögliche Darſtellung ſie nicht dazu befähigte. Den Kennern etwa — Bachſchen Werken gegenüber allezeit der überwiegenden Minderzahl — mochte es genügen, doch einmal auch mit dem Ohre aufgefaßt zu haben, worin Auge und Verſtand ſich vertieft hatten, der Menge blieben ſolche Hervorbringungen bei den Mängeln der Ausführung unzugänglich. Nehmen wir nun dazu noch jenen Überreichthum, jene mächtig aufquellende Fülle der Entfaltung, eine der vornehmſten Gaben des Meiſters, die hin bis in das Kleinſte, Einzelnſte, in lebendiger Wirkſamkeit waltete; ſo wird es uns nicht länger befremden, wenn jene außerordentlichen, aber ungenügend zur Darſtellung gebrachten Werke der gewöhnlichen Auffaſſung nur *Schwulſt* und *Verworrenheit* zu bieten ſchienen. In dieſem Sinne, von dem Standpunkte der Menge aus, mochte die Vergleichung Bachs mit Johann Caspar von Lohenſtein als gerechtfertigt erſcheinen, eine ſo weite Kluft auch befeſtigt iſt zwiſchen der aus reichſter Triebkraft hervorgehenden Überfülle, und dem hohlen geſpreizten Prunke hochtönender Redensarten; von hier aus läßt ſich beſchwerliche Arbeit, ausnehmende Mühe vorausſetzen, die freilich ein jeder Andere würde anzuwenden haben, um nur dem Machwerke nach demjenigen Ähnliches hervorzubringen, das aus angeborener Gabe üppig hervorgequollen, ſodann freilich — wie nicht geleugnet werden kann — durch grübleriſchen Tiefſinn in feinſter Verzweigung durchbildet war.

Wir begreifen, dieſem Allem zufolge, nunmehr leicht, wie es geſchehen konnte, daß die Gegner des Meiſters ſeiner Arbeit ſelbſt die Verfehltheit ihrer Wirkung zuſchrieben, während ſeine Vertheidiger ſie der ungenügenden Ausführung beimaaßen; wie Jene Unnatur in derſelben fanden, weil ſie unfähig waren, ſeine eigenthümliche Natur zu erkennen oder ſich gegen ſie verſchloſſen; wie ſie auf eigene Weisheit pochend, ihm vorwerfen konnten, er habe durch Weltweisheit ſich nicht genugſam befähigt, die Kräfte der Natur zu unterſuchen und zu ergründen, weil ſie keine Ahnung hatten von ſeiner ſchöpferiſchen Kraft und der Art ihres Wirkens. Böſen Willen dürfen wir dabei nicht vorausſetzen, in ihrer Beſchränkung iſt dieſe Anſicht vollkommen in ſich zuſammenhängend, mag ihr vielleicht unbewußt auch das Beſtreben ſich beigemiſcht haben, an dem ſtrengen, übergewaltigen Meiſter Gebrechen aufzufinden, und deren Vorhandenſeyn mit einer Art Folgerechtigkeit ihm gegenüber zu beweiſen.

Auch gewöhnlichen Anforderungen *konnte* Bach allerdings genügen, eine ſeltene Kraft der Phantaſie dabei bewähren; ſeine Gelegenheitsmuſiken geben davon den überzeugendſten Beweis, in der Kirche jedoch *wollte* er es nicht, im Angeſichte des Höchſten ſollte von ihm ſtets das Höchſte dargebracht werden, deſſen er mächtig war. Doch iſt es ihm gewiß oft ſtörend, ja, ſchmerzlich geweſen, damit nicht durchzudringen, und ermüdet, verſtimmt, mag er dann wohl hineingegriffen haben in jene Hervorbringungen, für ihn geringerer Art, um mit dem auf fremdem Gebiete ihm Gelungenen auch

auf dem der Kirche Beifall zu gewinnen. So ſcheint es der Fall zu ſeyn unter andern mit ſeinem Oratorium nativitatis, worin die meiſten ſolcher Entlehnungen zu erkennen ſind, deren für ſich der bildungskräftige Meiſter nicht bedurfte, in denen alſo kein Eingeſtändniß auch nur vorübergehender Armuth der Erfindung liegt. Dazu kam, daß er auf dieſem Wege Wohlgelungenes, ſeiner Beſtimmung zufolge jedoch an vorübergehende, einzelne Ereigniſſe Geknüpftes, der Vergänglichkeit entziehen, es durch würdigere Verwendung erhalten konnte. Auf ſolchem Wege hat Eccards Folgezeit, nach dem Zeugniſſe der durch ſeinen Schüler Stobäus im Druck herausgegebenen Sammlung von Feſtliedern, und der handſchriftlich gebliebenen des wackern Cantors Crone zu Wehlau, viele ſeiner Gelegenheitslieder durch geiſtliche Umdichtungen in die Kirche eingeführt, um ſich der Gaben des geliebten und bewunderten Meiſters dauernd zu verſichern; ſo hat Händel aus Werken, die er ſpäter nicht mehr billigte, das Beſte in andere hinüber gerettet, ja, auch ohne eine ſolche Veranlaſſung, Manches einer doppelten Beſtimmung gewidmet. Daneben iſt ihm allerdings auch, wie wir ſahen, manche Hervorbringung früherer Jahre zum Keime geworden für die glänzendſten Schöpfungen ſpäterer Zeit, ein Fall, den, ſo weit meine Kenntniß reicht, Bachs Werke einmal nur darbieten, in jener kleinen Arie der ländlichen Pales, die reicher, völliger entfaltet und durchgebildet, in ſeine Pfingſtcantate überging.

Aber ſollten wir Bachs größere Werke für die Kirche, die in vollendeter Ausführung hinzuſtellen ihm ſelber nicht gelingen konnte, nicht betrachten als ihrer Zeit vorangeeilt, hindeutend auf eine Zukunft, die, völlig in ſie eingedrungen, durch würdige Darſtellung ihnen erſt Gerechtigkeit widerfahren laſſen werde? als Weiſſagung einer Kirche, die in der geheimnißvollen Kunſt jener bedeutſamen Schöpfungen ihr Innerſtes erſchloſſen, eine lebendige Stimme ihrer Anbetung ſich gewährt erkennen ſolle? Hat in unſeren Tagen die Liebe für dieſe Werke ſich nicht gemehrt, haben wir nicht treffliche Aufführungen einzelner erlebt, und ſollten wir dieſes nicht betrachten dürfen als Vorboten nahender Erfüllung?

Allerdings dürfen wir heilbringende Vorzeichen für die Kunſt erkennen in Allem dieſem und uns ihrer freuen; gewißlich ſollen wir die würdigſte Aufgabe darin finden, dieſe köſtlichen Werke mit reicheren Mitteln und beſſer vorbereiteten Kräften in das Leben zu rufen, als dem Meiſter ſelbſt gewährt waren; ob ſie aber, bei aller kirchlichen Frömmigkeit ihres Urhebers, die hell aus ihnen hervorleuchtet, in einer gereinigten, neu gekräftigten und erſtarkten evangeliſchen Kirche unſerer Tage eine dauernde Stelle finden könnten, müſſen wir bezweifeln.

Zunächſt ſpiegelt in dem gewaltigen Geiſte des Meiſters und demjenigen, was dieſer ſchuf, ſeine Gegenwart zu lebendig ſich ab, ſeine Werke gewähren ein zu treues Bild derſelben, als daß ſie in vielen ihrer Theile uns nicht fremd erſcheinen, einer gemiſchten Kirchfahrt namentlich es nicht bleiben ſollten. Blicken wir auf ihre Texte, ſo wird es zwar nicht eben ſchwer ſeyn, einzelne Unebenheiten des Ausdruckes in dieſen zu tilgen, ſie jedoch mit anderen da zu vertauſchen, wo ſie uns nicht mehr zuſagen können, wird man bei ihrem feſten Verwachſenſeyn mit den Tönen des Meiſters, der in dieſen, wie wir geſehen haben, dem Worte im Einzelnen nachgeht, meiſt unmöglich finden. Es ſind aber auch dieſe Töne ſelbſt, die des Fremden für uns nur zu viel enthalten. „Der alte Bach (ſagt ein geſchätzter Tonmeiſter der nächſtvergangenen Zeit*)) iſt mit aller Originalität ein Sohn ſeines

*) Zelter. S. Briefwechſel zwiſchen Göthe u. Zelter Bd. IV. Nr. 534 S. 293, 94, u. Nr. 543 S. 315 u. f.

Landes und ſeiner Zeit, und hat dem Einfluſſe der Franzoſen, namentlich des Couperin, nicht entgehen können. Man will ſich auch wohl gefällig erweiſen, und ſo entſteht was nicht beſteht. Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar darunter. So habe ich mir, für mich alleine, manche ſeiner Kirchenſtücke zugerichtet, und das Herz ſagt mir, der alte Bach nickt mir zu wie der gute Haydn: ja, ja, ſo hab' ich's gewollt!" Näher befragt darüber, mußte Jener freilich zugeſtehen, der franzöſiſche Schaum, von dem er geredet, ſei nicht ſo leicht abgehoben, um nur zuzugreifen, er ſei wie der Äther allgegenwärtig aber unergreiflich. Er ſucht dann einer beſtimmten Antwort auszuweichen, lobt den Meiſter als den größten Harmoniſten, als einen Dichter der höchſten Art, der nur für die Kirche geſchrieben, und doch nicht was man kirchlich nenne, aber Bachiſch, wie Alles, was ſein ſei; er geht über auf die zierlich-modiſchen Vortragsmanieren Couperins, in denen Bach mit Glück ſich geübt und ſo dieſem Gekräuſel bei ſich Eingang gewährt habe; wo er dann zu Betrachtung von dem eigenthümlichen Wortausdrucke des Meiſters gelangt, und indem er ihn hier noch von irgend einer Aufgabe abhängig findet, zuletzt ausruft: auf der Orgel ſolle man ihm folgen, dieſe ſei die eigentliche Seele, der er den lebendigen Hauch unmittelbar eingebe, ſein Thema ſei die eben geborne Empfindung, welche, wie der Funke aus dem Steine, allenfalls aus dem erſten zufälligen Fußtritte aufs Pedal hervorſpringe. So komme er nach und nach hinein, bis er ſich iſolire, einſam fühle und dann ein unerſchöpflicher Strom in den unendlichen Ocean übergehe.

Wahr und überzeugend ſind dieſe über den großen Meiſter geredeten Worte; haben wir doch kurz zuvor Ähnliches als eigene Überzeugung ausgeſprochen, vor Allem die Orgel, aber auch das Clavichord, als die Grundlage ſeiner Schöpfungen nennend, als den Zauberſtab, der die reichen Geſtaltungen ſeiner inneren Tonwelt allſeitig hervorrief. Das dieſen Ausſprüchen Vorangehende, worüber der Freund unſeres Kunſtrichters näher belehrt ſeyn will, verweiſ't aber wegen des in Bach der Zeit Angehörenden, durch kunſtgeübte Hand zu Beſeitigenden, allein auf Couperin, den damals modiſchen Claviermeiſter, und bei dieſem erſcheint das Gekräuſel wirklich meiſt nur als Vortragsmanier, und in ſofern als leichter, zu entfernender Schaum, alſo nicht allgegenwärtig und unergreiflich, wie es ſpäter, und mit Recht, genannt wird. Denn ſo zeigt es ſich in der That bei J. S. Bach, hat auch ſeine Wurzel in viel älterer Vorzeit. Wir finden es bereits in jenem Diminuiren und Coloriren der Orgelmeiſter des 16ten und 17ten Jahrhunderts*), in jenen Verbrämungen des Geſanges, gegen die Johann von Salisbury ſchon im 12ten Jahrhunderte eifert, welche Adrian Petit Coclicus im 16ten empfiehlt und lehrt, Julius Caccini im weltlichen, Michael Prätorius im geiſtlichen Geſange mit Vorliebe ausbildet, die ſich dann durch W. C. Briegel und Johann Georg Ahle fortpflanzen bis zu den Zeiten unſeres Meiſters**), nun ſchon nicht mehr ein nur äußerlich Aufliegendes, ſondern bereits in das Herz der Melodie Eingedrungenes, weil aber urſprünglich nur Schmuck und Zierde, auch der Mode und dem Wechſel des Geſchmackes Unterworfenes. Hier nun ſind freilich die Zierlichkeiten Couperins, das damals Modiſche, für die Gegenwart jener Tage nicht ohne Einfluß geblieben, ſie haben ihn nicht allein auf das Clavier geübt, ſondern auch auf die Orgel und den geiſtlichen Kunſtgeſang. Das

*) Vgl. Th. II. S. 613, 614, Beiſpiel 140, 141.

**) S. Johannes Gabrieli ꝛc. II. S. 127 — 131 Evangel. Kirchengeſang Th. II. Beiſpiel 99, 140, 141.

förmlich abgemeſſene, das höfiſch glatte, ſchmuckhafte Weſen jener Zeit, ein Widerſchein des beſtaunten, von Frankreich gegebenen Vorbildes in Leben, Tracht und Sitte, thut ſich auch auf dieſem Felde des Tonſatzes durch ſie kund, wie es endlich aber jede Lebensäußerung bedingt, ſo beherrſcht es von dort aus, ſelbſt unbewußt, allgemach alles Empfinden und Denken, auch eines Künſtlers von ſolcher Urſprünglichkeit und Selbſtändigkeit, wie wir unſeren Meiſter gefunden haben. Es tönt hervor aus der Art, wie er die alten Weiſen des kirchlichen Gemeinegeſanges auffaßt, wie er neue ſchafft, wie er deren für den kirchlichen Kunſtgeſang ſchmuckhaft ausgeſtaltet und durchbildet, überall empfinden wir es als ein Vorhandenes, ohne es im Einzelnen nachweiſen zu können. Es entſtellt die herrlichen Werke des Meiſters nicht, ja, es iſt für diejenigen, denen ſie lieb geworden ſind, ſelbſt eine Würze ihres Gefallens an denſelben, wie der ſchönen, der bedeutenden Geſtalt, auch die veraltete Zierlichkeit der Tracht vergangener Tage wohl anſtehen, ſie mit neuem, fremdem Reize ſchmücken kann; aber in ſeiner eigenſten Beſonderheit bleibt es ſtets nicht ein Fernes allein, ſondern auch Fremdes, dem allgemeinen Anklange ſich Entziehendes. Wer könnte wagen, es entfernen zu wollen, um ihm dieſen zu ſichern? durchdringt es doch alle Lebenspulſe jener Werke, flicht ſich hin durch ihr innerſtes Gewebe, ſo daß es nicht von ihnen getrennt werden kann oder ſoll, weil damit ihr Eigenſtes zugleich zerſtört werden würde. Ich kenne die Verſuche nicht, die jener Meiſter, der ſich ihrer rühmt, im Abſchäumen Bachſcher Werke gemacht hat, kann alſo über ſie nicht urtheilen, allein ich fürchte ſehr, ſie möchten uns erſcheinen gleich jenen neueren Bearbeitungen alter geiſtlicher Kernlieder, die durch ſie oft ihre friſcheſte Kraft eingebüßt haben. Denn ein nicht geringer Theil derſelben beruht in dem Abglanze der ſtarken, wahrhaften Empfindung einer glaubensreichen und kräftigen Zeit, die in neuerwachter, jugendlicher Begeiſterung das heilige Lebenswort wieder ergriff, ein Abglanz, eben ſo allgegenwärtig und unergreiflich als jener Bachſche Schaum, wenn wir einmal bei dieſem Bilde bleiben wollen, wiewohl daſſelbe des edlen Meiſters nicht würdig iſt. Jener Abglanz, in den Worten des Liedes über die oft mangelhafte Form des Ausdruckes hinweghebend, die neuen Gebilde der in köſtlicher Blüthe ſich entfaltenden heiligen Tonkunſt jener früheren Tage verklärend, ſo daß ſie, die fernen, uns durch ihn näher gerückt, nimmer zu fremden für uns werden können — jener Abglanz iſt es, der dem Kirchenliede des Reformationsjahrhunderts, ſofern es nicht völlig an ſeiner Zeit haftet, eine dauernde Stelle in der Gemeine geſichert hat, der den Tonſätzen aus den letzten Jahren jenes Zeitraumes, hat Ohr und Sinn der Gegenwart für die aus langem Schlafe nunmehr Erwachenden ſich erſt wieder geöffnet, ein gleiches Bürgerrecht in unſerem kirchlichen Kunſtgeſange erwerben wird. Wir wagen es, ihnen ein Vorrecht vor Bachs Schöpfungen im Voraus zu verkünden; nicht weil wir dieſe geringer achteten, was ein aufmerkſamer Leſer der vorangehenden Blätter wohl kaum vorausſetzen dürfte, ſondern weil dasjenige, was in ihnen der Zeit angehört, ein Anderes iſt als in jenen.

Es iſt aber nicht die Eigenſchaft jener Werke als lebendiger Spiegel ihrer Gegenwart allein, welche ſie von dauernder, kirchlicher Gültigkeit ausſchließt, ſo unvergänglich ihre Bedeutung für die Tonkunſt im Allgemeinen auch bleiben wird. Ein Zweites iſt faſt wichtiger noch und entſcheidender; ſie bringen uns, gleich jenen Schöpfungen des beginnenden ſechzehnten Jahrhunderts, auf höherer Stufe wiederum eine Kunſt entgegen nur für die Kundigen, eine in evangeliſchem Sinne alſo nicht kirchliche; eine Kunſt, in der, weil das eine Einzelne neben dem andern in faſt ablehnender Selbſtändigkeit hergeht, nicht Alles zu einem klingenden Körper verſchmilzt, ſo daß der Ausführende,

der Regel nach, an ihnen überall größere Freude haben wird als der Zuhörer, die Mehrzahl aber, auch bei vollendeter Ausführung, ihnen jederzeit als einem verschloſſenen Buche gegenüberſtehen wird. Ja, auch dem Kundigen machen die meiſten unter ihnen eine Selbſtthätigkeit im Aufnehmen zur Pflicht, hinausgehend über das Maaß derjenigen, die an heiliger Stätte einem Kunſtwerke gegenüber gefordert werden darf, weil ſie ſeine Aufmerkſamkeit von dem Inhalte ablenkt auf die Form, dadurch aber eine zerſtreuende wird. Es giebt Ausnahmen unter ihnen, und man wird deren manche unter den zuvor beſprochenen erkennen; eine der glänzendſten wohl in jener viel bewunderten Paſſionsmuſik nach dem Evangeliſten Matthäus. Wir laſſen dahingeſtellt ſeyn, wiefern es zuläſſig ſei, aus der einfachen Erzählung des Geſchehenen dieſes ſelbſt mit unmittelbarer, ergreifender Gegenwart hervortreten zu laſſen, wie es hier geſchehen iſt, Epiſches und Dramatiſches vermiſchend. Was Bach gethan, iſt durch das vollſtändigſte Gelingen künſtleriſch gerechtfertigt, und der Beifall der Mehrzahl hat dieſem in unſeren Tagen wiederbelebten Werke eben um deswillen gehuldigt. Allein auch Zweifel haben ſich vernehmen laſſen; ſie haben, das künſtleriſch Geleiſtete anerkennend, in kirchlichem Sinne es doch nicht billigen wollen, weil der darſtellende Theil des Werkes die Grenze des Dramatiſchen zu nahe berühre, ja, ſie überſchreite; ältere Werke ähnlicher Art auch, bei dem Wechſel zwiſchen den Sängern und dem Chore, nur Belebung des Vortrages einer längeren Erzählung ſich als Aufgabe geſtellt hätten, nicht die Darſtellung des Erzählten als eines Gegenwärtigen. Mit dieſen Zweifeln und Bedenken treten wir wiederum in einen anderen Geſichtspunkt, den Bachſchen Werken gegenüber. Es iſt bei ihnen die Rede nicht mehr von einer zu eng an eine beſtimmte Zeit geknüpften Beſonderheit der Form, die der kirchlichen Erbauung Eintrag thue, von einer Überfülle der Kunſt, durch die dem Hörer das Werk in weite Ferne gerückt werde; es wird ein Übergreifen auf ein fremdes Gebiet gerügt, wodurch das Gepräge des Kirchlichen zerſtört werde. Daß die Geſtalt, in der die Paſſionsmuſik bei unſerem Meiſter auftritt, an dem muſikaliſchen Drama ſich herausgebildet habe, wird Niemand leugnen wollen; doch hat Bach das ſeiner Tage an Kraft und Anſchaulichkeit der Darſtellung bei weitem übertroffen, es auch durch andere Mittel geleiſtet; denn in dem eigentlichen Kerne des Ganzen — der bibliſchen Erzählung und den ihr eingeflochtenen geiſtlichen Weiſen — ſind die damals gangbaren Formen jenes Schauſpiels nicht anzutreffen, ſondern den darum hergehenden geiſtlichen Betrachtungen aufgeſpart geblieben. Hätte man dieſe bei der nun faſt zwanzigjährigen Erneuerung des Werkes ohne Ausnahme beibehalten, wie es ſie bietet, ſo würde ſein Eindruck unzweifelhaft um Vieles geringer geweſen ſeyn; man hätte in der Mitte hinreißender Darſtellung ſich unerwartet, oft lange unterbrochen geſehen, und in der That durch Formen auf fremdem Gebiete heimiſch. So aber haben die Erneuernden, an den Kern des Werkes ſich haltend, nur das dieſem Entſprechende zur Aufführung gebracht, mit dem feinſten Sinne auf die Stellen achtend, wo das Verweilen den raſchen Fortgang der Erzählung nicht ſtörend unterbreche, ſondern vielmehr ihre Bedeutung erhöhe, und ſolches Eingeſchaltete allein gewählt, in deſſen Form die Urſprünglichkeit der ſchaffenden Kraft des Meiſters hervortrat, nicht ein Lehnen an das herkömmlich Gefällige.

Sollte nun die großartige Schöpfung Bachs, aller dieſer fremdartigen, aus dem Geſchmacke ſeiner Zeit hervorgegangenen Theile entledigt, des mächtigſten, ja, überwältigenden Eindruckes ſicher, an heiliger Stätte nicht ihre wahrhafte Heimath finden? Ich wage es, dieſe Frage mit Nein zu beantworten, ſo überzeugt ich ſeyn darf, daß die Mehrheit der Verehrer des unſterblichen Meiſters mir

nicht beiſtimmen wird. Eben ſeine außerordentliche Einwirkung auf das Gemüth der Hörer, eben die Mittel, wodurch es dieſe erreicht, ſchließen das wunderwürdige Werk von der Kirche, der Stätte der Anbetung aus. Es bringt uns nicht etwa allein das ewige, heilige verſöhnende Opfer des eingeborenen Sohnes Gottes für die Sünde der Welt entgegen, ſondern mit aller Kraft lebendigſter Wahrheit und Gegenwart zugleich den ganzen Abgrund verwerflicher Leidenſchaften, welche, menſchlich betrachtet, das Kreuz des Heilandes aufrichteten, und ihre Wuth gegen den Leidenden kehrten: Bosheit, Ingrimm, Gleißnerei, Läſterung, frechen Spott; es ſtellt die Aufgabe an die Ausführenden, die Äußerungen des Gehäſſigſten mit der vollen Macht des Ausdruckes, die der Meiſter in ſeine Töne gelegt hat, wiederzugeben, ſich künſtleriſch hineinlebend in die Gemüther derjenigen, aus denen der unreine Strom ſolcher inneren Bewegungen hervordrang. Nun ſoll aber bei dem Gottesdienſte keiner der daran Theilnehmenden irgendwie außerhalb deſſelben geſtellt, vielmehr ein Jeder aufgenommen ſeyn in den Kreis der Andacht, der Anbetung, worin deſſen Weſen beſteht; er ſei nun Glied der Gemeine oder ein Fremder, gedungen mit ſeinen Gaben zum Schmucke der kirchlichen Feier zu wirken, ein Miethling, nach dem herben Ausdrucke der ſtrenger Geſinnten, die, wenn auch den Kunſtgeſang in der Kirche endlich zulaſſend, ihn doch nur aus der Gemeine ſelbſt hervorgegangen wiſſen wollten. Die Theilnehmer an der Ausführung eines in dem Sinne des Bachſchen geſchaffenen Werkes ſind aber durch die ihnen angemuthete Aufgabe nothwendig außerhalb des heiligen Kreiſes geſtellt; ſie müſſen ſich verſetzen in eine fremde, widerſtrebende Natur; was ſie darſtellen, iſt nicht dasjenige, was, in dem Innerſten aller Andächtigen lebend, durch das in ihrem Geſange neu erſchaffene Kunſtwerk, entbunden werden ſoll, ſondern es hat die Beſtimmung auf die Gemeine zu wirken, Schauder, Abſcheu, Entſetzen zu erregen, ſie haben, um dieſes zu erreichen, ihre eigene Andacht aufzuopfern. Es war ein Anderes mit der älteren Form des Vortrages der Leidensgeſchichte, auch im Kunſtgeſange. Der Wechſel der Vortragenden, der Eintritt des Chores hatte nur die Abſicht die Hauptſtellen jener langen Erzählung nachdrücklicher zu bezeichnen, ſie eindringlich hervorzuheben. Von der Darſtellung des heiligen Ereigniſſes als eines eben Geſchehenden, Gegenwärtigen, war dabei nicht die Rede, und die an geeignetem Orte geſteigerte Lebendigkeit des Vortrages überſchritt niemals die Grenzen des Ausdruckes, der dem theilnehmenden Erzähler geziemt, oder hier den gemeinſchaftlich Erzählenden; denn durch ihren Vortrag konnte das von ihnen zu Verkündende ſchon deshalb niemals zu wirklicher Darſtellung in engerem Sinne werden, weil das ihnen Vorgeſchriebene, ſei es durch alte Überlieferung, ſei es durch mitlebende Tonmeiſter, dahin zu führen nirgend geeignet war. Die hier ausgeſprochene Anſicht wird niemand dahin ausdehnen wollen, daß der darſtellende Theil der Tonkunſt in engerem Sinne überall von der Kirche auszuſchließen, daß Tonbildern, in ſolchem Verſtande, der Eingang in dieſelbe zu wehren ſei. Man würde dadurch die heilige Feier ihres ſchönſten Schmuckes berauben. Die Bedingungen des Ausſchluſſes ſind deutlich in dem Vorhergehenden ausgeſprochen, ihr Nichtvorhandenſeyn hebt das Verbot unmittelbar auf, es bedarf alſo deswegen keiner näheren Erläuterung.

In der alten Kirche bildete der Vortrag der Leidensgeſchichte an beſtimmten Tagen der Charwoche einen Theil des Hauptgottesdienſtes; von Bachs Paſſion wiſſen wir, daß ſie am Charfreitage des Jahres 1729 um die Veſperzeit aufgeführt ſei, und eben ſo iſt uns von früheren wie ſpäteren jener hiſtoriſch-allegoriſchen Oratorien berichtet, daß ihre Aufführung bei dem Nachmittagsgottesdienſte ſtattgefunden habe. Ohne Zweifel geſchahe dieſes aus dem richtigen Gefühle, daß Werke ſolcher Art,

und vor allen wohl eines von der Bedeutung und dem Umfange der Bachſchen Paſſion, zumal in ihrer urſprünglichen Geſtalt, mit zu großem Gewichte auftráten, daß ſie alles neben ihnen Stehende unterdrückten, keiner anderen Art der Andacht neben ſich Raum gáben, daß ihnen alſo ihre Stelle nicht in dem Hauptgottesdienſte, weil mit deſſen Beſtimmung unverträglich, gebühren könne. Freilich würden, von dem zuvor aufgeſtellten Geſichtspunkte aus, auch bei den Veſpern gegen ihre Anwendung Bedenken ſtattfinden, die wir, ſofern von kirchlicher Feier die Rede iſt, nicht zu löſen wüßten. Wollen wir alſo das unvergleichliche Werk unſeres Meiſters nicht miſſen, ſo können wir es nur in die Vorhöfe der Kirche verweiſen, ſoweit wir deren beſitzen; an einen Ort, in eine Zeit, wo ſeine Darſtellung alleiniger Zweck iſt, wo wir durch daſſelbe fruchtbar vorbereitet werden auf die Betrachtung der höchſten That der Geſchichte, die es uns lebendig vergegenwártigt, oder wo uns die Bedeutung der fromm erwogenen nachdrücklich und bleibend dadurch eingeprágt wird.

Einen Dichter höchſter Art, eine Erſcheinung Gottes, klar, doch unerklárbar, nennt Zelter unſern Meiſter, und darein ſtimmen wir ein aus ganzer Seele; ein lebendiges Zeugniß davon wird man in demjenigen finden, was in die voraufgehenden Blátter über eben das Werk niedergelegt iſt, dem wir, unſerer Überzeugung zufolge, ſeine Stelle nicht in der Kirche einráumen dürfen. Das höchſte Vorbild evangeliſcher Kirchenmuſik nennen ihn Andere, und in dieſes Wort vermögen wir nicht einzuſtimmen, bei aller Verehrung, ja, Begeiſterung für ihn. Nicht die beſprochenen Gründe allein waren es, die ihn hinderten, ein ſolcher Meiſter zu werden; auch deshalb war es ihm verſagt, weil er ſelbſt mittelbar der Richtung ſeiner Zeit auf die Schaubühne unterliegen mußte, weil es nicht in ſeiner Macht war, die ſtehend gewordene Form der Kirchenmuſiken ſeiner Tage völlig zu durchbrechen, eine neue ſeiner würdige zu ſchaffen, ſo eifrig wir auch ihn bemüht geſehen haben, von ihren Banden ſich frei zu machen. Eben der erwágende, betrachtende, wir dürfen wohl ſagen predigende Theil der damals für den kirchlichen Kunſtgeſang beſtimmten Gedichte, in den auch er von frühe an zu ſehr ſich hineingelebt hatte, mußte ihn hindern, das Höchſte zu erreichen. Sein Daſeyn verdankte dieſer Theil der Kirchenmuſiktexte neben der Neigung, über jeden Gegenſtand mit gemáchlicher Breite ſich zu ergehen, vornehmlich auch der damit gewährten günſtigen Gelegenheit zur Einführung der durch das Singſpiel allgemach ausgebildeten, beliebten Geſangsformen. War nun ſchon jenes Predigen im Geſange vor und nach der Predigt, wo damals die Muſik ihre Stelle fand, offenbar ein Übergreifen in ein fremdes Gebiet, zu Beeinträchtigung beider, des Geſanges wie der Predigt, die Kraft beider lähmend, ſtatt die Bedeutung der einen und des andern durch die ihnen eigenthümlichen Kräfte zu erhöhen; ſo gab noch überdies die Einführung ſolcher fremden Formen, durch welche Einzelnen Gelegenheit geboten war, mit ihren Gaben und Fertigkeiten zu glánzen, Veranlaſſung zu jenem Gefálligſeyn, deſſen der edle Meiſter nur zu oft bedurft haben wird, um bei beſchránkten Kráften für die Ausführung ſeiner höheren Schöpfungen ſich Theilnehmer daran durch Gegendienſte zu gewinnen; damit aber veranlaßte ſie das Entſtehen deſſen, was nicht beſtehen konnte, wie wir Zelter zuvor mit Recht ſagen hörten.

Nur als Orgelmeiſter fand Bach von allen Banden ſolcher Art völlige Freiheit. Eine geringe mechaniſche Hülfsleiſtung befähigte ihn hier, die außerordentlichſten Schöpfungen durch eigene alleinige Kraft in das Leben zu rufen, den Gedanken ſeines Inneren Geſtalt und Weſenheit zu verleihen. Hatte er dabei an ein Gegebenes ſich zu lehnen, ſo gewährte ihm dieſes zugleich die würdigſte

Aufgabe, ohne ihm eine läſtige, hemmende äußere Beſchränkung aufzuerlegen. Auf dieſem Felde ſeines Schaffens, deſſen Rückwirkung auf ſeine Thätigkeit für geiſtlichen Kunſtgeſang auch deshalb ſchon erklärlich wird, hätten wir ihm alſo vor Allem nachzugehen, um ſein eigenſtes Weſen kennen zu lernen. Allein die Natur unſeres Unternehmens legt uns eine Beſchränkung auf, deren wir uns bereits zu erinnern hatten, als wir mit ſeinen Vorgängern auf dieſem Gebiete uns beſchäftigten. Nur im Vereine mit der Geſchichte des großartigen Tonwerkzeuges, wodurch er ſo Ungemeines leiſtete, würden wir ſeine volle Bedeutung für die Kunſt des Orgelſpiels zur Anſchauung bringen können, damit jedoch über die Grenzen unſerer Darſtellung hinausſchweifen; um ſo mehr, als hier von ſeiner Thätigkeit als Organiſt nicht im Allgemeinen, ſondern nur bei dem Gottesdienſte die Rede ſeyn dürfte, wir aber doch vorausſetzen müſſen, daß er, dem eben um die Zeit ſeiner reifſten, friſcheſten Schöpfungskraft eine andere Mitwirkung als dieſe dabei angewieſen war, nur ausnahmsweiſe ſich jener gewidmet habe. Geſchahe es, ſo konnte ſie nur eine doppelte ſeyn, die Begleitung des Gemeinegeſanges, und ſeine ſelbſtändigen Kunſtleiſtungen während jener Zwiſchenräume des Gottesdienſtes, welche die Orgel auszufüllen hatte. Von jener vermag kein Lebender mehr uns Zeugniß zu geben, und was wir darüber hin und wieder aufgezeichnet finden, beſchränkt ſich auf allgemeine Lobpreiſungen, die uns kein anſchauliches Bild gewähren. Wir können uns nur an die verhältnißmäßig einfacheren 4ſtimmigen Behandlungen geiſtlicher Melodieen halten, die uns ſeine Cantaten darbieten, und in dieſem Sinne werden ſeine daraus zuſammengeſtellten Choralgeſänge, zumal in der Art wie Becker in neueſter Zeit ſie geordnet hat, uns in der That *für ihn* zu einem *Choralbuche*, ſo wenig ſie jemals beſtimmt geweſen ſeyn mögen, im Allgemeinen ein ſolches zu ſeyn. Sie gewähren uns Beiſpiele durchweg individueller Auffaſſung jeder Singweiſe nach Maaßgabe der Liedſtrophen, denen ſie ſich anſchloß, und wir dürfen nicht zweifeln, daß in gleicher Weiſe auch das begleitende Orgelſpiel des Meiſters beſchaffen geweſen, daß es an die Worte des geſungenen Liedes genau ſich gelehnt haben, daß es beſtrebt geweſen ſeyn werde, die durch ſie ausgeſprochene Stimmung in Zwiſchenſpielen theils länger fortklingen zu laſſen, theils ſie vorzubereiten, wie es in den künſtlicher gearbeiteten Anfangschorälen vieler von ſeinen Cantaten geſchieht. Von der Ausdehnung freilich werden jene Zwiſchenſpiele hier nicht geweſen ſeyn, wie dort, wo er ſich frei ergehen durfte, aber gemangelt haben ſie gewiß nicht. Denn er liebte es, ſich auszubreiten, er hat deſſen nur da ſich enthalten, wo es in ſeiner künſtleriſchen Abſicht lag, dem kunſtreich Ausgeführten das verhältnißmäßig Einfache entgegenzuſtellen, wie in ſeinen größeren geiſtlichen Geſangswerken. Bei ſeinem begleitenden Orgelſpiele durfte er dem ſchon vor ihm angebahnten, ſeiner Eigenthümlichkeit ſo willkommenen Gebrauche der Zwiſchenſpiele folgen, und ſeine geiſtreiche Behandlung derſelben hat ohne Zweifel dazu beigetragen, dieſe Sitte zu einer allgemeinen zu machen. Von der Friſche und Urſprünglichkeit ſolcher unmittelbaren, durch die Geſammtheit der kirchlichen Feier hervorgerufenen und getragenen Hervorbringungen mögen viele ſeiner niedergeſchriebenen und allgemeiner verbreiteten Choralſätze freilich nur ein ſchwaches Bild gewähren; jene, ſchnell wie ſie entſtanden waren, ſind wieder verklungen, und auch die Erinnerung an ſie iſt verloren, da kein Zeitgenoſſe des vor bald hundert Jahren heimgegangenen Meiſters mehr unter uns wandeln wird, der ſie hörend und vernehmend noch hätte in ſich aufnehmen können. Wir müſſen uns mit der Erinnerung begnügen an dasjenige, was wir an einzelnen ſeiner künſtlicheren

wie einfacheren Choralſätze wahrnahmen, da wir nicht hoffen dürfen, durch fernere Forſchung ein vollſtändigeres Bild zu erlangen, als uns dieſe zu gewähren vermögen.

Gehen wir über zu ſeinen ſelbſtändigeren Kunſtleiſtungen als Organiſt während jener Zwiſchenräume des Gottesdienſtes, wo Gebet, Geſang, Vorleſung, Predigt ſchweigen, und das Nächſtfolgende durch die Orgel einzuleiten iſt, ſo gewähren uns zwei, in ſeiner eigenen Handſchrift von der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrte Sammlungen eine genügende Anſchauung der Art, wie er dieſe Aufgabe gefaßt habe, und eine Ahnung von der Beſchaffenheit ſeiner freien Leiſtungen auf dieſem Gebiete. Die wahrſcheinlich ältere dieſer Sammlungen entſtand zwiſchen den Jahren 1711 bis 1723, zu der Zeit, als er noch im Dienſte des Fürſten von Anhalt-Cöthen war. Er hat ſie überſchrieben: „Orgel-Büchlein, worinnen einem anfahenden Organiſten Anleitung gegeben wird, auf allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch ſich im Pedal-Studio zu habilitiren, indem in ſolchen darinnen befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.

Dem Höchſten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächſten, draus ſich zu belehren.

Auctore Joanne Sebast. Bach, p. t. Capellae Magistro S. P. R. Anhaltini Cotheniensis.“ Wie es ſcheint, war dieſes Büchlein beſtimmt, eine umfaſſende Sammlung von Behandlungen aller, an dem Aufenthaltsorte des Meiſters gebräuchlichen Choralmelodieen zu werden. Es ſind nämlich, zumeiſt oben auf jeder Seite, die Anfangszeilen geiſtlicher Lieder nach der gewöhnlichen Ordnung damaliger Geſangbücher verzeichnet, von 163 im Ganzen; doch ſind viele Blätter leer geblieben, nicht etwa von einer beſtimmten Stelle an, ſondern hie und da, indem der Meiſter, nach Luſt und Bedürfniß, bald die eine, bald die andere Melodie bearbeitet hat, außer der Reihe der Eintragung. Wenn deſſen ungeachtet die Zahl der leeren Blätter gegen das Ende des Büchleins größer iſt als bei ſeinem Anfange, ſo rührt dieſes wohl daher, daß der Ordnung der Lieder zufolge, auf den erſten Seiten die Feſtmelodieen eingetragen ſind, dieſe aber, wie überhaupt vor den andern ausgezeichnet, ſo auch dem Meiſter die anziehendſten waren. Nur 46 ausgeführte Choralvorſpiele bietet unſer Büchlein, unter ihnen 10 über Melodieen, die wir weder in den Kirchencantaten Bachs, noch ſeinen, meiſt daher geſchöpften Choralgeſängen behandelt finden*), wogegen von 83 hier zwar verzeichneten Liedern, deren Melodieen jedoch unbehandelt geblieben ſind, dort Tonſätze über ihre Singweiſe angetroffen werden. Völlig vermiſſen wir, an dem einen wie anderen Orte, die Behandlung von 34 Melodieen, welche der Meiſter eben-

*) 1. Lob ſei dem allmächtigen Gott ꝛc.
2. Vom Himmel kam der Engel Schaar ꝛc.
3. In dir iſt Freude ꝛc.
4. Herr Gott nun ſchleuß den Himmel auf ꝛc.
5. Chriſte du Lamm Gottes ꝛc.
6. Da Jeſus an dem Kreuze ſtund ꝛc.
7. Wir danken dir Herr Jeſu Chriſt ꝛc.
8. Erſtanden iſt der heilig' Chriſt ꝛc.
9. In dich hab' ich gehoffet Herr ꝛc.
10. Alle Menſchen müſſen ſterben ꝛc.

Die Melodieen der letzten beiden Lieder ſind andere, als die in den Choralgeſängen behandelten.

falls zu bearbeiten ſich vorgenommen hatte, da er die Anfangszeilen ihrer Lieder in das Büchlein vermerkt hat*). Wir geben ein Verzeichniß derſelben um zu zeigen, wie ſehr ſeine Aufmerkſamkeit auf eine jede nur einigermaaßen bedeutende Singweiſe gerichtet war, wenn ſie auch zu den weniger verbreiteten gehörte, ja, ihr Lied nach einer bekannten Melodie geſungen werden konnte. Das Büchlein blieb wohl deshalb unvollendet, weil in Leipzig, wohin Bach von Cöthen her berufen wurde, ihm ein anderer Kreis der Thätigkeit als der des Organiſten eröffnet wurde, und er die angefangene Arbeit nun um anderer Beſchäftigungen willen zurücklegen mußte.

Ein jeder der hier erſcheinenden Sätze zeigt in der Regel die Grundmelodie in der höchſten Stimme, und wahrſcheinlich wurde dieſe durch ſchärfer klingende Regiſterzüge noch mehr hervorgehoben, um ſie der Gemeine vollkommen deutlich zu machen. Gegen ſie bewegen ſich die anderen Stimmen theils in freien, aus ihr geſchöpften Nachahmungen, theils in kanoniſchen von mancherlei Art; zuweilen, aber ſeltener, ſchreiten ſie ganz unabhängig von ihr fort, noch ſeltener erſcheint der ganze Satz ohne feſten Geſang als eine geiſt- und kunſtreiche, freie Durchführung der Liedweiſe als bewegenden Grundgedankens. Von allen dieſen Arten der Behandlung geben wir Beiſpiele. Von

---

*) 1. Lob ſei Gott in des Himmels Thron ꝛc.
2. O Jeſu, wie iſt dein' Geſtalt ꝛc.
3. Allein nach dir Herr Jeſu Chriſt verlanget mich ꝛc.
4. Nun giebt mein Jeſus gute Nacht ꝛc.
5. Gen Himmel aufgefahren iſt ꝛc.
6. Komm heil. Geiſt, erfülle die Herzen ꝛc.
7. O heilger Geiſt, du göttlich Feu'r ꝛc.
8. O heiliger Geiſt, o heiliger Gott ꝛc.
9. Gelobet ſei der Herr, der Gott Iſrael ꝛc.
10. Menſch willt du leben ſeliglich ꝛc.
11. Herr Gott, erhalt' uns für und für ꝛc.
12. Wir haben ſchwerlich ꝛc.
13. Der Herr iſt mein getreuer Hirt ꝛc.
14. Hier komm ich als ein armer Gaſt ꝛc.
15. O Jeſu du edle Gabe ꝛc.
16. Wir danken dir Herr Jeſu Chriſt, daß du das Lämmlein ꝛc.
17. Ich weiß ein Blümlein hübſch und fein ꝛc.
18. Wohl dem, der in Gottes Furcht ſteht ꝛc.
19. Wie's Gott gefällt, ſo g'fällt mirs auch ꝛc.
20. In dich hab' ich gehoffet Herr ꝛc.
21. Mag ich Unglück nicht widerſtahn ꝛc.
22. Friſch auf mein' Seel' verzage nicht ꝛc.
23. So wünſch' ich nun ein' gute Nacht ꝛc.
24. Wenn dich Unglück thut greifen an ꝛc.
25. Gott iſt mein Heil, mein' Hülf' und Troſt ꝛc.
26. Was Gott thut das iſt wohlgethan, kein einig Menſch ꝛc.
27. Laß mich dein ſeyn und bleiben ꝛc.
28. Gieb Frieb' o treuer frommer Gott ꝛc.
29. Nun laßt uns den Leib begraben ꝛc.
30. Mein Wallfahrt ich vollendet hab ꝛc.
31. Ach Gott thu dich erbarmen ꝛc.
32. Gott Vater, der du deine Sonn' ꝛc.
33. Ach was iſt doch unſer Leben ꝛc.
34. Allenthalben wo ich gehe ꝛc.

der zuletzt beſchriebenen zuerſt, an einem Tonſatze über die aus welſchem Geſellſchaftsgeſange (einem ſogenannten ſa la) ſtammende Weiſe des Liedes: „In dir iſt Freude bei allem Leide," die wir zugleich in ihrer urſprünglichen Geſtalt beifügen, ſowohl mit ihrem weltlichen, als dem ihr ſpäter unterlegten geiſtlichen Gedichte*). Sodann von der ihr vorauf genannten Art, an einer Bearbeitung der Melodie des alten Paſſionsliedes: „Da Jeſus an dem Kreuze ſtund"**), bemerkenswerth wegen der Kette von Mißklängen, die bis zu Ende des Satzes hin jeden Ruhepunkt ausſchließen. Wir laſſen dann, ferner zurückgehend in der Ordnung, die wir zuvor bei unſerer Beſchreibung der Behandlungsweiſen unſeres Meiſters beobachtet haben, in einem Satze über die Weiſe des Auferſtehungsliedes: „Erſchienen iſt der herrlich Tag"***) einen Canon folgen in der Doppel-Unteroctave zwiſchen der Ober- und Grundſtimme; endlich bieten wir an der Behandlung der auf das Katechismuslied Luthers: „Dies ſind die heil'gen zehn Gebot" übertragenen Weiſe des alten Wallfahrtsliedes: „In Gottes Namen fahren wir" ein Beiſpiel freier, aus der Oberſtimme geſchöpfter Nachahmungen in den tieferen begleitenden†). Alle dieſe Sätze ſind kurz, bei aller kunſtreichen Stimmenverwebung leicht verſtändlich, weil ſie den Hauptgeſang deutlich hervortreten laſſen, alſo für Vorſpiele, ſofern dieſe zugleich die Beſtimmung haben der Gemeine die Melodie des zu ſingenden Liedes in das Gedächtniß zu rufen, wohlgeeignet. Sie ſind ausgeführter als die kurzen Vorſpiele Pachelbels, geben auch ſtets die ganze Melodie, nicht wie jene, nur einzelne Zeilen derſelben in kurzer Fugirung. Der Meiſter hat ſich abſichtlich beſchränkt, ja er ſcheint den Vorſatz gehabt zu haben mit keiner ſeiner Ausführungen in der Regel über eine einzelne Blattſeite hinauszugehen, was bei ſeiner Neigung ſich auszubreiten ihm oft ſchwer gefallen iſt, ſo daß er, weil ſeine Notenſyſteme nicht ausreichten, ſich wohl genöthigt geſehen hat, den letzten Theil ſeiner Sätze in einer dicht zuſammengedrängten Buchſtaben-Tabulatur niederzuſchreiben, die deshalb nicht ganz leicht zu entziffern iſt. Die Bearbeitung der Melodie: „O Traurigkeit, o Herzeleid" ſcheint die letzte von ihm unternommene zu ſeyn, und er wird bei ihr die Arbeit abgebrochen haben, denn er iſt mit ſeinem Tonſatze über ſie nicht über die erſten zwei Takte hinausgekommen.

Die zweite der genannten Handſchriften, in großem Folio-Format ohne Titel, enthält Sätze von beträchtlicherem Umfange und größerem Anſpruche auf erſchöpfende, künſtliche Ausführung. Zunächſt jene ſechs Orgeltrio's die Forkel in ſeinem Werkchen über unſeres Meiſters Kunſt und Kunſtwerke††) mit Recht zu den reifſten Hervorbringungen deſſelben zählt. Zur Hälfte ſind ſie in harten, zur andern in weichen Tonarten geſetzt; ein jedes führt die Überſchrift „Sonata" und beſteht aus 3 Sätzen, einem bewegten, einem langſamen und einem wieder raſcheren; nur dem vierten geht noch eine beſondere Einleitung von wenigen Takten in langſamerem Zeitmaaße voran, ehe der erſte lebhaftere Satz beginnt. Daß ſie zur Ausführung auf zwei Manualen und dem Pedal beſtimmt geweſen, zeigen die ſich durch einander bewegenden Stimmen. Wir dürfen bei dieſen Orgelſonaten, ihrer Treff-

*) S. Beiſpiel 107a, 107b. S. Th. I. Seite 93, 94.

**) S. Beiſpiel 108.

***) S. Beiſpiel 109.

†) S. Beiſpiel 110.

††) S. 60. Sie ſind in den Tonarten Es dur, C, D, E moll, C und G dur geſetzt.

lichkeit ungeachtet nicht verweilen, da ſie mit dem Orgelſpiele während des Gottesdienſtes in keiner Verbindung ſtehen.

Wichtiger ſind die folgenden Sätze über 13 Choralmelodieen, deren zwei in doppelter, drei in dreifacher Behandlung ſich vorfinden, eine aber fünfmal ausgeführt iſt*), die Weiſe des Liedes „Vom Himmel hoch da komm ich her" deren kunſtreiche Bearbeitung der Meiſter der von Mitzler geſtifteten muſikaliſchen Geſellſchaft bei ſeiner Aufnahme in dieſelbe als Weihgeſchenk verehrte.**) Durch ſorgſame künſtliche Ausarbeitung zeichnet eben ſie auch beſonders ſich aus vor den übrigen. In dem ausgedehnteſten ihrer Sätze (Nr. 3 des Manuſcripts) erſcheinen 4 Behandlungen der Grundmelodie verkettet. Zwei dreiſtimmige gehen voran, in deren erſter der feſte Geſang unverändert in der Oberſtimme erſcheint, von der nächſt tieferen in der Unterſexte, und umkehrend, zu einem bewegten Baſſe ſtreng canoniſch nachgeahmt; wogegen in der zweiten die Umkehrung (in der großen Unterterz) vorangeht und die Hauptmelodie nachfolgt, zu einem gleichartigen Baſſe. Es ſchließt ſich nun eine 4ſtimmige Behandlung an, der feſte Geſang geht in die Grundſtimme über, die canoniſche Nachahmung, abermals die nachgeahmte Melodie umkehrend, geſchieht durch den Tenor in der Unterſecunde, und an die Stelle des bewegten Baſſes treten lebhafte Figurirungen in der Oberſtimme. Nach dem Beſchluſſe dieſer Durchführung nimmt der feſte Geſang in der Oberſtimme ſeine Stelle, die Nachahmung geſchieht durch die Grundſtimme, aufs Neue umkehrend, in dem Verhältniſſe der Unternone, und die Nachahmung ſchreitet, wie in dem zweiten dieſer zuſammengehörenden Sätze, dem Nachgeahmten voran. Die

---

*) Zweimal behandelt ſind die Weiſen der Lieder: „Komm heiliger Geiſt, Herre Gott" (1. 2) und „Jeſus Chriſtus unſer Heiland" (15. 16); 3mal: „O Lamm Gottes unſchuldig" (die 3 Strophen des Liedes) 6, a. b. c; „Nun komm der Heiden Heiland" (9. 10. 11.) und: „Allein Gott in der Höh ſei Ehr" ꝛc. (12. 13. 14.); fünffach: „Vom Himmel hoch da komm ich her" (18, a. b. c. d. e.); nur einmal: „An Waſſerflüſſen Babylon (3); Schmücke dich o liebe Seele (4); Herr Jeſu Chriſt dich zu uns wend (5); Nun danket alle Gott (7); Von Gott will ich nicht laſſen (8); Komm Gott Schöpfer heiliger Geiſt (17); Vor deinen Thron tret' ich hiemit ꝛc. (19).

**) S. Seite 267. Der vollſtändige Titel dieſes in Kupfer geſtochenen Werkes lautet: Einige canonische Veränderungen | über das | Weynacht-Lied | Vom Himmel hoch da komm ich her, | vor die Orgel mit 2 Clavieren | und dem Pedal | von | Johann Sebastian Bach | Königl. Pohl. und Chur-Sächss. Hoff-Compositeur | Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips. | Nürnberg, in Verlegung Balth. Schmidts. | N. XXVIII. Die canoniſchen Nachahmungen ſind in dieſer Ausgabe meiſt nicht vollſtändig aufgezeichnet, ſondern nur nach Eintritt und Tonverhältniß angegeben. Sie enthält folgende der ſpäter bei Breitkopf und Härtel gedruckten Choralvorſpiele in nachſtehender Ordnung: Heft III. S. 18. Nr. 29. — Ebend. S. 20. Nr. 30. — Heft IV. S. 8. Nr. 35. — Ebend. S. 10. Nr. 36. — Ebend. S. 4. Nr. 34. Das Manuſcript giebt dieſelben in etwas veränderter Reihe: Nr. 29. 30. 34. 35. 36. Die beiden Fugetten über dieſelbe Melodie welche die erwähnten Choralvorſpiele noch enthalten, fehlen ſowohl in ihm als der geſtochenen Ausgabe, und weiß ich die Quelle nicht anzugeben, aus der ſie geſchöpft ſind. Auch in dem 3ten Theile der Clavierübung finden ſie ſich nicht, einem Werke, das neben den beſchriebenen zwei handſchriftlichen die Hauptquelle für Bachs kirchliche Orgelſätze iſt. Nach deſſen erſter, in des Meiſters Selbſtverlage erſchienenen, wahrſcheinlich von ihm ſelber geätzten Ausgabe iſt davon eine ſpätere zu Wien bei Hofmeiſter erſchienen, in der nur 4 Duetten weggelaſſen ſind, welche jene ältere noch giebt.

Herrn General-Muſikdirektor Dr. Felix Mendelsſohn verdanken wir ſeitdem auch die Herausgabe der Mehrzahl von den Orgelſätzen, welche die beſchriebenen zwei Handſchriften enthalten. Unter dem Titel: „44 kleine Choralvorſpiele" ſind, bis auf zwei, die Sätze des Orgelbüchleins vollſtändig abgedruckt: es fehlen nur der 2te dort enthaltene Satz über die Weiſe: „Liebſter Jeſu wir ſind hier" (Choral-Vorſpiele Nr. 10, 4.) und einer über die Melodie: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geiſt", der jedoch in dem nun zu erwähnenden 2ten Hefte unter Nr. 15 in den erſten neun Takten des dort abgedruckten Vorſpiels gegeben wird. Dieſes 2te Heft enthält die 13 erſten Nummern der zweiten Handſchrift: als 14te folgt dann ein daſelbſt nicht befindlicher Satz, überſchrieben: „Wir glauben all" ꝛc. (nicht die Weiſe des lutheriſchen Liedes), und die ſchon zuvor erwähnte 17te Nummer der Handſchrift, hier die 15te.

lebhaften, zuvor in der Oberſtimme erſchienenen Figurirungen werden hier von der Tenorſtimme ergriffen, und ein kurzer Anhang, auf die letzte Melodiezeile gegründet, ſchließt dieſen vierfachen Satz mit prächtiger Vollgriffigkeit. Der ihm folgende, von ihm unabhängige zur vier Stimmen (Nr. 4) zeigt den feſten Geſang in der Oberſtimme, das Ganze beherrſchend. Die beiden tieferen bewegen ſich fort in einem ſtrenggehaltenen Canon in der Unterſeptime, deſſen Motive jenem entlehnt ſind; über ihnen ſchwebt mit einer ſelbſtändigen, reich figurirten Melodie die zweite Stimme, bedeutſam entgegengeſtellt der höchſten, die mit der langſam feierlich daherſchreitenden Grundweiſe wiederum über ſie ſich erhebt. Ein dritter, ſelbſtändiger, ebenfalls 4ſtimmiger Satz (Nr. 5) bietet uns einen Canon in der Unteroctave, zwiſchen der vorangehenden Oberſtimme und der ſie nachahmenden, die Geltung ihrer Töne, bei ſonſt gleichbleibenden Verhältniſſen derſelben unter ſich, verdoppelnden dritten (Canon per augmentationem). Es iſt erklärlich, daß dieſe nachfolgende Stimme mit ihrer ſtrengen Nachahmung hienach kaum bis zur Hälfte des Laufes ihrer Vorgängerin gelangen kann, dieſe alſo von da an in ihren Wendungen nur ſoweit beſchränkt bleibt, als ſie mit jener zuſammenklingend eine regelrechte Harmonie darzuſtellen hat. Die zweite Stimme ergeht ſich in freien Nachahmungen der Grundmotive dieſer beiden, die von der Choralmelodie vollkommen unabhängig ſind, welche in der Grundſtimme als feſter Geſang dieſes auf ihr ruhende kunſtreiche Melodieengewebe und Harmoniegebäude trägt. Zwei kürzere Sätze mit denen unſere Handſchrift die Reihe der beſchriebenen kunſtreichen Behandlungen einer der lieblichſten Weiſen des evangeliſchen Kirchengeſanges eröffnet, erwähnen wir zuletzt. Es ſind zwei Trios; in dem erſten, das im $^{12}/_{8}$-Takte einherſchreitet, nimmt jene als feſter Geſang ihre Stelle in der Grundſtimme, wozu Sopran und Baß in reicher Figurirung einen Canon in der Unteroctave hören laſſen, deſſen Motive ihr anklingen. In dem zweiten ſtehen die Oberſtimmen — hier Sopran und Alt — in gleichem Verhältniſſe zu der Grundſtimme, nur daß hier die kanoniſche Nachahmung in der Unterquinte geſchieht.

Mit gleicher Ausführlichkeit als dieſe Melodie iſt keine der übrigen behandelt. Einige unter ihnen als Trio: „Herr Jeſu Chriſt dich zu uns wend' ꝛc. O Lamm Gottes unſchuldig ꝛc. Nun komm der Heiden Heiland ꝛc. Allein Gott in der Höh' ſei Ehr" ꝛc.; andere vierſtimmig und für das volle Werk; bald erſcheint die Melodie als feſter Geſang, figurirt oder einfach, in den äußerſten oder einer Mittelſtimme; bald geht ihr auch wohl, wie wir dieſes früher in mehren Orgelſätzen Pachelbels fanden, eine längere Ausführung über einzelne ihrer Zeilen oder Wendungen voran, ehe ſie als ruhender Grundgedanke in ſolchem Sinne eingeführt wird. Nur zwei dieſer Sätze ſind nicht von des Meiſters eigener Hand niedergeſchrieben. Zuerſt der 17te über die Weiſe: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geiſt" der am Anfange eine etwas durchſichtige, ſelbſt hüpfende Ausführung über dieſen ſchönen alten Pfingſtgeſang zeigt, die uns an des Meiſters Urheberſchaft zweifeln laſſen könnte, erſchiene ſie nicht ſchon von ſeiner Hand aufgezeichnet in dem zuvor beſprochenen Orgelbüchlein; ihr ſchließt ſich dann eine kunſtreichere an, die auf dem in der Grundſtimme einhergehenden Chorale ruht. Sodann der 19te Satz, nur ein Bruchſtück, überſchrieben: „Vor deinen Thron tret ich hiemit"; ſo weit es reicht völlig übereinſtimmend der, dem unvollendet gebliebenen Schluſſe von Bachs „Kunſt der Fuge" angehängten Ausführung über die Weiſe des Liedes: „Wenn wir in höchſten Nöthen ſeyn" ꝛc. Beide Sätze ſind von der Hand Altnikols, Organiſten der Wenceslauskirche zu Naumburg, und Eidam Bachs,

von dem wir wiſſen, daß er in den letzten Lebenstagen ſeines Schwähers die zuletzt genannte, ihm von dieſem auf deſſen Sterbelager in die Feder geſagte Bearbeitung niedergeſchrieben hat.

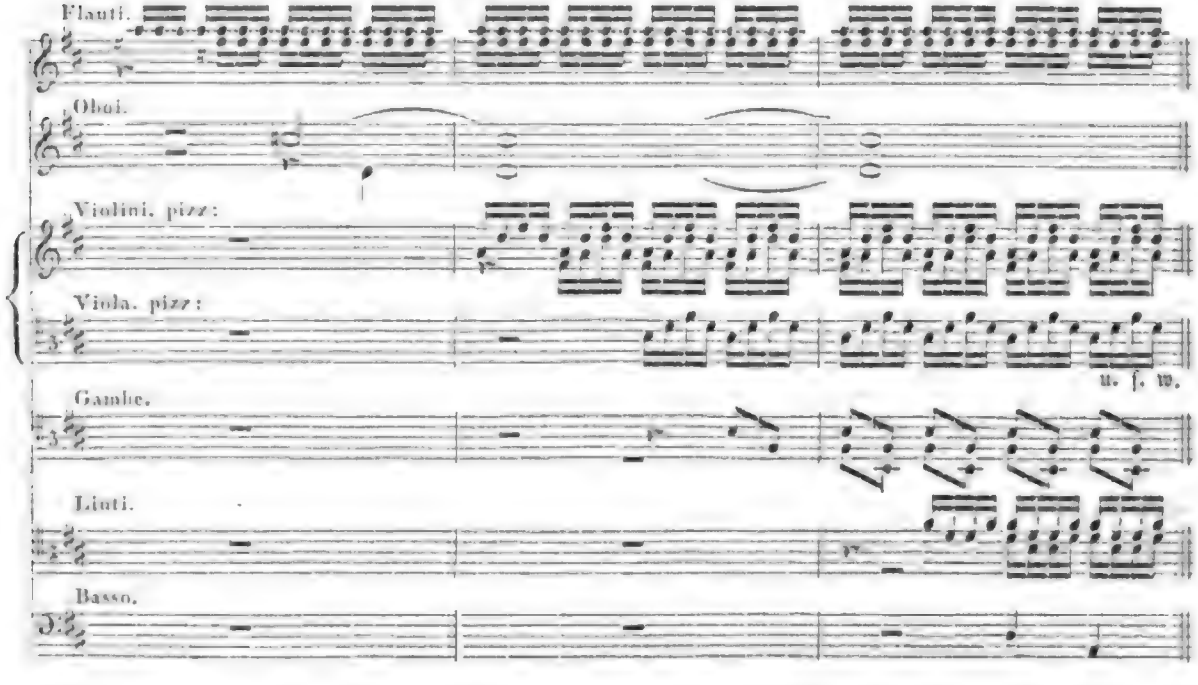
Eine unerſchöpfliche Fundgrube der tiefſinnigſten, mannichfaltigſten Kunſt war der Choral unſerem edlen Meiſter in ſeinen Cantaten wie Orgelſätzen; eine reichere vielleicht in jenen, wo er eine größere Fülle ſelbſtändig, eigenthümlich wirkender Kräfte zu Geſtaltung der in ſeinem Innern lebenden großartigen Tonbilder in Bewegung ſetzen konnte als ihm zwei Hände und Füße vor der Orgelbank zu gewähren vermochten. Doch wurde ohne Zweifel was durch dieſe zu leiſten war, vollkommener zur Anſchauung gebracht als durch jene, die oft wohl nur einen Schatten deſſen dargeſtellt haben mögen, was durch ſie in das Leben treten ſollte. Allezeit aber waren ſie ihm ein erweitertes, reicher ausgerüſtetes Organon, mit dem er in gleichem Sinne ſchuf als mit dem, deſſen er allein mächtig werden, dem er ſein Beſtes vertrauen konnte; ſein Beſtes, das freilich als freie unvorbereitete Schöpfung, von der Begeiſterung des Augenblicks eingegeben, für uns auf immer verklungen iſt.

Der Meiſter auf der Orgel — wir wiederholen es — waltete bei unſerem Sebaſtian vor über dem Meiſter des Geſanges. Die einzelnen Stimmen ſeiner Geſangswerke, weil melodiſch vollkommen durchgebildet, ſind Geſang; freilich nicht ein ſolcher, deſſen auch eine halbgebildete Kehle mächtig werden, oder an dem ſie ſich heraufbilden könnte; ja, einer ſolchen müſſen ſie entſchieden verderblich werden. Sie erfordern vollkommen, allſeitig ausgebildete Sänger, damit ihnen Gerechtigkeit widerfahre, und auch ſolchen bieten ſie oft ſchwer lösbare Aufgaben; weil ſie aber ſolche Ausführende bei dem Leben des Meiſters nicht fanden, ſind auch die edlen Werke die aus ihnen ſich aufbauen, von Zeitgenoſſen nicht nach Würden geſchätzt worden, ja, geraume Zeit der Vergeſſenheit heimgefallen, wohl auch als Verderb des Geſanges abſichtlich zurückgelegt geblieben. Werden konnten ſie dieſes in dem entwickelten Sinne, aber den Grund davon hat man in jener Zeit ſchwerlich erkannt; ihre Vernachläſſigung beruht wohl hauptſächlich auf der damals überhandnehmenden Vorliebe für weichlichen, dem Ohre ſchmeichelnden, durch Kehlfertigkeit es kitzelnden Geſang, eine Vorliebe, der ihre herbe, die Stimmenverſchmelzung ablehnende Eigenthümlichkeit widerwärtig erſcheinen mußte. Wie leicht auch konnte man einen ſolchen Widerwillen ſelbſt gründlicher rechtfertigen durch das Beiſpiel des größeſten, neben Bach ſtehenden Tonſchöpfers, Georg Friedrich Händels, den man als Orgelmeiſter, zugleich aber auch als Meiſter des Geſanges bewundern durfte, der bei aller Ausgeſtaltung des Einzelnen, doch auch durch Lieblichkeit und Kraft des Zuſammenklanges zu entzücken, ja, eben jene Ausgeſtaltung ſinnreich dafür zu benutzen wußte! Es iſt auch nicht zu leugnen, daß Bach nicht allein dem Einzelnen, als mitwirkendem Beſtandtheile, ſondern auch als Gliede des durch ein ſolches Zuſammenwirken entſtandenen Ganzen, eine dieſes gefährdende beſondere Aufmerkſamkeit oft genug geſchenkt, daß er in Sätzen größeren Umfanges eine Reihe herbe und ſchroff entgegengeſetzter Tonbilder neben einander geſtellt, die Aufmerkſamkeit von dem Geſammtbilde ab, auf deſſen ſcharf hervorgehobene Theile gelenkt hat. So in jenen einleitenden Chören über Schriftworte: „Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird ſich freuen; unſer Mund ſei voll Lachen", und andere Male. Geiſt- und ſinnreich erſcheinen jene Einzelheiten allerdings, und wer ihn liebgewonnen hat wird ſie, als bezeichnend für ihn, nicht miſſen wollen, zumal auch bei ihnen das Beſtreben deutlich hervortritt, das darzuſtellende Einzelne immer durch rein muſikaliſche Mittel in das Leben zu rufen. Einſt hatte er freilich zu den Worten: „Schlage doch erwünſchte Stunde" ꝛc. Schläge einer Glocke ertönen laſſen; in ſeiner Trauer-

cantate über den Hintritt der Königin von Pohlen und Churfürſtin von Sachſen giebt er uns dagegen durch die eigenthümlichſte Verbindung von Blasinſtrumenten, gekneipten, geſtrichenen, geriſſenen Saiten, den Klang der Trauerglocken mit wunderbarer Überzeugung zu vernehmen.*) Die forthallenden Töne des Hoboe mit jenem hervortretenden, bei Glocken mitklingendem Verhältniſſe, das hier nur durch die kleine Septime darzuſtellen war; hellere Schwingungen in den über dieſen Klängen in kleiner Terz hinſchwebenden Flöten; die in gebrochener Harmonie des harten Dreiklangs auf- und nieder wogenden gedämpften Töne gekneipter Geigen, die heller, nachhallender erklingenden der Lauten, die gemächlicher fortſchwingenden der Gamben, die ernſt und langſamer noch als Grundlage hinzutretenden Pulſe des Contrabaſſes — alles dieſes gewährt uns ein Bild, das, abgeſehen von der oft geſtellten Frage ob Nachahmungen ſolcher Art künſtleriſch zuläſſig ſeien, alles von den Hamburger Meiſtern in ähnlichem Sinne Geleiſtete um Vieles übertrifft, und es könnte wohl ſeyn, daß Bach neben ſeiner künſtleriſchen Abſicht auch die eines ſolchen Überbietens gehabt hat, wie ſie in anderen Fällen augenſcheinlich hervortritt.

Ehe wir nun von dem großen Meiſter Abſchied nehmen, ſeien noch wenige Worte vergönnt über ſeine lateiniſchen geiſtlichen Muſiken. Wollten wir ihnen ganz vorübergehen, vorwendend, daß ſie mit dem evangeliſchen, weſentlich an die Mutterſprache geknüpftem Kirchengeſange in keinem Zuſammenhange ſtänden, ſo würde man uns entgegnen, daß Leipzig in ſeinem Gottesdienſte Manches aus der alten Kirche her beibehalten gehabt, und noch bewahre, wie es in dem Vorangehenden auch ſchon erwähnt iſt bei Gelegenheit des dortigen zweiten Feſtes der Übergabe des augsburgiſchen Bekenntniſſes, und bei Bachs früherem Auftreten daſelbſt mit ſeiner Advents-Cantate; daß des Meiſters Thä-

*)



tigkeit auf dieſem Gebiete daher um ſo weniger übergangen werden dürfe, als in vielen ſeiner lateiniſchen geiſtlichen Geſangswerke eine Welt von Kunſt ſich offenbare.

Dasjenige Werk, von welchem dieſes am meiſten gerühmt werden kann, ſeine fünfſtimmige große Meſſe mit Inſtrumenten (H moll), hat allerdings wohl niemals die Beſtimmung gehabt bei dem Gottesdienſte angewendet zu werden, weil es bei ſeinem großen Umfange ſchon für ſich allein eine Zeitdauer von faſt drei Stunden in Anſpruch nehmen würde, dem Hauptheile der evangeliſch-kirchlichen Feier alſo keinen Raum übrig laſſen könnte. Es wäre alſo eine vollkommen gerechtfertigte Veranlaſſung vorhanden, ein näheres Eingehen auf daſſelbe hier abzulehnen. Die andern beiden Meſſen Bachs — richtiger Kyrie und Gloria — wenn auch anwendbar und ohne Zweifel angewendet bei dem evangeliſchen Gottesdienſte, treten doch aus dem Kreiſe des dieſem eigenthümlichen Kunſtgeſanges zu ſehr heraus, und geht man einmal ſeinem vollendetſten Werke dieſer Art vorüber, ſo möchte bei ihnen um ſo weniger zu verweilen ſeyn. Deshalb ſind es auch nur einige Worte, einige flüchtige Bemerkungen, die wir für dieſe Werke und Bachs Magnificat in Anſpruch nehmen. Sie beabſichtigen nicht dieſelben in ihrem gangen Umfange zu würdigen, ſie wollen nur einzelne ihrer Tonbilder in das Gedächtniß rufen, damit man des Meiſters eigenthümliche Gabe und Weiſe der Darſtellung an ihnen erkenne, auch hier den Dichter höchſter Art in ihm wiederfinde.

Seine beiden Kyrie und Gloria (A dur, G dur) ſtehen, wie wir zuvor, ſeine Cantaten beſprechend, gefunden haben, mit einzelnen derſelben im Zuſammenhange, nicht als aus Theilen derſelben ohne fernere bildende Thätigkeit nur geradehin zuſammengeſetzte, ſondern als geiſtreiche Umſchaffungen, Ausgeſtaltungen von früher nur flüchtig Angedeutetem, vielleicht als abſichtliche Anklänge, was wir bei mangelnder näherer Nachricht über ihre äußeren Beziehungen, ihre möglicherweiſe ſtattgefundene gemeinſchaftliche Anwendung bei beſtimmten feſtlichen Veranlaſſungen, nur ahnen können. Wir ſahen, wie das Gloria aus der harten Tonart von A einem Hauptheile der Cantate: „Halt im Gedächtniß Jeſum Chriſt“ wohl mehr noch als nur anklingt; wir finden aber auch in dem vorangehenden „Christe eleison“ eine beſtimmt ausgeſprochene Beziehung auf das in der Dreikönigscantate: „Herr, wenn die ſtolzen Feinde ſchnauben“ ꝛc. gegen das Ende erſcheinende vierſtimmige, den Schluß einleitende Recitativ, nur daß, was hier nur eine kurze Andeutung iſt, in jenem Christe als vollkommen ausgeſtaltet erſcheint. Dieſes bietet uns einen vierſtimmigen, fugirten, recitativiſchen Satz zu aushallenden Tönen der Geigen, dem die Flöten noch eine 5te weſentliche Stimme hinzubringen; das Ganze, wie ſeiner Anlage nach wohl ohne Beiſpiel in geiſtlichen Geſangswerken ähnlicher Art, ſo von einer unvergleichlichen Kraft und Würde des Ausdruckes, die uns mit Bewunderung und Staunen erfüllt*). In welchem Zuſammenhange das 2te Kyrie und Gloria (aus G dur) mit drei anderen Cantaten Bachs ſtehe — „Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei ſey ꝛc.; Gott der Herr iſt Sonn' und Schild ꝛc.; Warum betrübſt du dich mein Herz“ ꝛc. — mag man bei dem fleißigen Moſewius nachleſen, der darüber genaue Nachweiſungen gegeben**) und ſie mit Beiſpielen belegt hat. Von Beziehungen ſolcher Art iſt die H moll-Meſſe frei, ſo viel ich nach den mir bekannt gewordenen geiſtlichen Geſangswerken Bachs finden konnte; ein ganz ſelbſtändiges Werk alſo, deſſen Herrlichkeit

*) S. die Ausgabe dieſes Kyrie und Gloria bei Simrock, Seite 8, 9, 10.

**) S. dort Seite 11, Beiſpiel Nr. 28.

und Tiefe völlig zu würdigen mehre Blätter kaum hinreichen würden, geſchweige die wenigen Zeilen, die wir ihm hier widmen dürfen. Daß der Meiſter das Gloria und Credo, die umfangreicheren Meßgeſänge, nach der frühe ſchon angebahnten Weiſe ſeiner Tage in eine Reihe ſelbſtändiger Sätze getheilt habe, daß Incarnatus und Crucifixus, ſchon bei Paleſtrina und deſſen Zeitgenoſſen als Mittelpunkt des Credo durch eigenthümliche Behandlung ausgezeichnet, auch bei ihm dadurch hervorrage, bedarf kaum einer Bemerkung, da wir es erwarten durften. Beides aber, Menſchwerdung und Leiden des Herrn, ſtellt er in ſeinen Tönen mit einer Weihe und Tiefe uns dar, daß beide kurze Sätze ſicherlich ganze Reihen von Paſſionsoratorien ſelbſt ſeiner beſſern Zeitgenoſſen aufwiegen. Schon die Menſchwerdung erſcheint ihm, wie wir auch an einem anderen Orte es wahrnahmen*), als Beginn des Leidens Chriſti; jene Worte des Paulus (Philipper II, 7. 8.) rufen ſich bei ſeinen Tönen uns in das Gedächtniß: „Er äußerte ſich ſelbſt und nahm Knechtsgeſtalt an, ward wie ein anderer Menſch, und an Gebehrden als ein Menſch erfunden; er erniedrigte ſich ſelbſt" ꝛc. Fünf Singſtimmen, der Sopran zwiefach, betrachten mit demüthiger, ſtiller Anbetung in einem leicht fugirten Satze ungeraden Taktes (3/4) und weicher Tonart (H moll), dem dieſe, wie ſeine ganze Anlage den Anhauch der Trauer und Klage verleiht, das heilige Geheimniß, deſſen die einfachen Worte gedenken: „Er wurde Fleiſch durch den heiligen Geiſt in der Jungfrau Maria, und wurde Menſch". In gleichen Pulſen, nur die Takttheile einfach bezeichnend, ſchwingt die Grundſtimme fort zu dem Geſange, die Geigen, ſämmtlich im Einklange fortſchreitend, laſſen dazu eine in der Bildung ihrer Wendungen ſtetig feſtgehaltene, nur in der Tonlage wechſelnde bedeutungsvolle Begleitungsfigur ertönen**). Gegen den Schluß des erſten Abſatzes der Texteswort (ex Maria virgine) bewegt ſich die Grundſtimme lebhafter fort, ſie ſtrebt auf mit der tiefſten Geſangsſtimme, kehrt aber dann zu den früheren gleichmäßigen Pulſen wieder zurück, weil die Worte jenes erſten Abſchnittes mit zwar anklingender, doch neuer Betonung ſich wiederholen. Erſt mit den Schlußworten (et homo factus est), obgleich der Geſang unverändert das Gepräge der inneren Einkehr, des frommen Gebetes bewahrt, wird die Begleitung ahnungsvoll bewegter: den Menſchgewordenen erwartet das bittere Kreuz. Die Einklänge der Geigen ſpalten ſich in Nachahmungen der früher einfach fortgeſchrittenen Begleitungsfigur; dieſe wird auch von der Grundſtimme ergriffen, die ſich nun jenen verflicht; in dieſen Klängen dämmert das Bild des Gekreuzigten ſchon auf, das der nächſte Satz in voller Anſchaulichkeit uns entgegenbringt. Zwölfmal kehrt hier ein von der äußerſten Tiefe hinauf zu der Oberoctave des Grundtons mit einfacher Gliederung der Takttheile ſich ſchwingender, durch Halbtöne, auf deren zweitem mit hervorhebender Betonung der ſchlechten Takttheile länger verweilt wird, dann bis zur Quinte ſich herabſenkender, von ihr in die Tiefe ſtür-

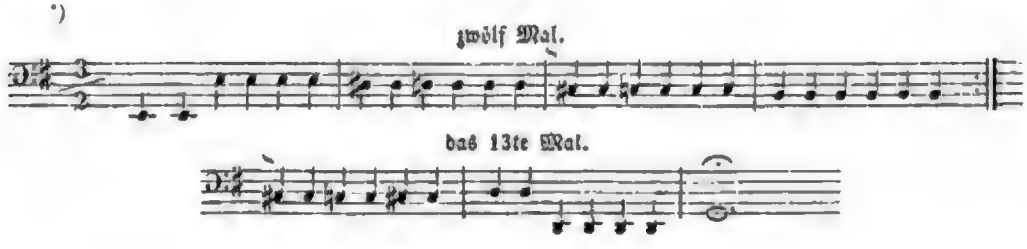
*) Bei Gelegenheit ſeines Weihnachtsoratorium. S. Seite 346, 348.

**)

zender Baß wieder, in dieſen gleichmäßig wiederholten Pulſen den unaufhörlich erneuten bittern Todeskampf des Heilandes zu innerer Anſchauung bringend: „Gekreuziget auch für uns unter Pontius Pilatus“*). Zwei Flöten und die drei höheren Geigeninſtrumente, einleitend zuerſt, dann dem Geſange geſellt, rufen langausklingende Klagelaute in ſtetem Wechſel einander entgegen, während aus jener düſteren, wechſelloſen Grundlage immer neue Harmonieen mit wachſender Herbheit hervorquellen, gebildet durch den Geſang der 4 Stimmen, der ſich über ihr aufbaut in jener ſtrengen, die Verſchmelzung ablehnenden, die eigenthümlichſte Betonung und melodiſche Ausgeſtaltung jeder einzelnen Stimme allein erſtrebenden Weiſe des Meiſters. Vernehmen wir dieſe Töne, ſo leuchtet vor uns jenes ſtrenge Bild Albrecht Dürers auf, wo trauernde Engel den Gekreuzigten umſchweben, das aus den durchgrabenen Händen quellende Blut in Kelche ſammelnd. Hat nun zum zwölften Male ein immer neues Bild ſich aufgebaut auf jener unverändert wiederkehrenden Grundlage, ſo ſchweigen die Klagelaute der Begleitung, die Worte: „passus et sepultus est“ (gelitten und begraben) ertönen allein von den Singſtimmen, die Grundſtimme, ſtatt in die Quinte des Grundtons hinabzuſteigen, erhebt ſich durch einen Halbton zu deſſen kleiner Oberſeptime (D) und findet durch ihn die Ausweichung in die verwandte harte Tonart. Die Schauer, aber auch die Ruhe des Grabes empfinden wir in dieſen das Ganze krönenden Klängen des Geſanges, und der muthige Trompetenklang, der unmittelbar aus der feierlichen Stille nach ſolchem Schluſſe ſich erhebt, preiſ't dann, erweckend, die Vollendung, die Verherrlichung des Auferſtandenen.

Einen Gegenſatz zu dieſem düſtern Bilde gewährt das 5ſtimmige Magnificat des Meiſters, außer den gewöhnlichen Bogeninſtrumenten von zwei Hoboen, drei Trompeten und Pauken, in einem einzelnen Satze (Esurientes implevit bonis) von zwei Flöten begleitet. Nicht als der demüthige Lobgeſang der Jungfrau iſt es gefaßt, ſondern mit dem reichen Glanze, der vollen Pracht eines Triumphliedes der Kirche ſchreitet es einher in ſeinen Hauptſätzen, dem beginnenden, dem Fecit potentiam, der Doxologie; nur einzelne, von dieſen umſchloſſene tragen etwas von jenem Gepräge, das ſein Urſprung ihm ſichern zu müſſen ſcheint (Quia respexit etc. Et misericordia etc. Esurientes etc.). Doch von dieſen auch zeigt ein einziger nur ein ſolches Bild während ſeiner ganzen Dauer, das zart und lieblich gehaltene „et misericordia etc.“, einer von jenen bei unſerem Meiſter ſeltneren, ſtimmverſchmelzenden Geſängen, worin ihm ſogar gelungen iſt, aus der anſcheinend herbſten Verknüpfung der übermäßigen Secunde und kleinen Septime, durch welche unter den Singſtimmen eine verminderte

*)



Sechſte ſich bildet, und andere ähnliche den ſüßeſten Wohlklang hervorgehen zu laſſen*). In gleichem Sinne des Ausdrucks demüthigen Dankes beginnt allerdings das quia respexit, unter den an Orgeltrio's mahnenden Sätzen Bachs vielleicht der vollkommenſte, wegen der Sangbarkeit jeder Stimme, der Bedeutſamkeit der melodiſchen Wendungen in allen, des lieblichen Gegenſatzes, den das Hoboe in ſeinem ſelbſtändigen Fortſchritte zu dem Geſange bildet; allein auch dieſer Satz geht in großartige Lobpreiſung über bei den Worten „omnes generationes“ mit denen der volle Chor eintritt, überraſchend, ja, wir dürfen ſagen, überwältigend. Bei dem „esurientes“ endlich überwiegt in dem heiteren Wechſelſpiele zweier Flöten und der Singſtimme (eines Alts) zu einem zwar bewegten, aber verhältnißmäßig einfacheren Baſſe, das Gepräge unſchuldiger Freudigkeit das der frommen Demuth. Ein prachtvoller Rahmen umſchließt alle dieſe Bilder mannichfaltiger Seelenſtimmungen, welche das Werk in ſich vereinigt, ohne Zweifel eines der reichſten und glänzendſten des Meiſters, ganz geeignet, ihn faſt in jeder von ſeinen eigenthümlichen Richtungen zu zeigen. Überraſcht uns am Schluſſe des „quia respexit“ der unerwartete, großartige Eintritt des „omnes generationes“, ſo werden wir gegen das Ende des „fecit potentiam“ mit Schrecken erfüllt, wenn, lange unausgeſprochen, das Ziel des erhobenen Armes des Herrn endlich genannt wird: „superbos“, die Hoffärtigen; wenn dieſer majeſtätiſch daherſchwebende Satz, den wir dem von Engeln getragenen Jehovah des Michel-Angelo vergleichen möchten, urplötzlich, gleich einem ſicher, tödlich treffenden Blitzſtrahle, den herben Zuſammenklang der verminderten Quinte und Septime mit kleiner Terz uns entgegenbringt, herber noch, weil das letztgenannte Tonverhältniß, in der höchſten Lage der Oberſtimme ſchneidend vernommen, die große Septime des vorangehenden Baßtones darſtellt, die Grundſtimme aber in dem Verhältniſſe der verminderten Quarte in die Tiefe hinabſtürzt. Als Gegenſatz des zarten, ſchmeichelnden „et misericordia“ erſcheint das „suscepit Israel“, dreiſtimmig, für die beiden Soprane und den Alt, nur durch die Viola geſtützt; einer von jenen Geſängen, in denen am ſchärfſten vielleicht das rückſichtloſe Nebeneinandergehen der einzelnen, ſelbſtändig ausgebildeten Singſtimmen hervortritt, zumal bei ihrer hohen Lage ohne kräftige Stütze durch einen tiefen, ihnen unterlegten Baß, und bei dem in den hellen Klängen der Trompete durch ſie hintönenden, hier zuerſt und ausſchließend ertönenden feſten Geſange, dem 9ten oder Pilgertone. Das in allen Stimmen, gewaltigen Fluges, zuerſt von der Tiefe aus ſich erhebende, im höheren Emporſchweben der Oberſtimme die anderen ſodann ſich nachziehende, von dem Gipfel aus endlich wieder den Flug ſenkende Gloria leitet hin zu dem „sicut erat in principio“, das, dem beginnenden Satze ähnlich gebildet, den würdigſten Schluß des Ganzen im Sinne der eigenthümlichen Faſſung ſeiner Aufgabe darſtellt.

Hier ſetzen wir unſeren Betrachtungen einzelner Werke des unſterblichen Meiſters ein Ziel.

---

*)

Vorgängern und Mitlebenden, die auf gleichem Gebiete ſchufen als das ſeinige, haben wir ihn im Laufe derſelben oft und ausführlich verglichen, und keine Veranlaſſung, das Geſagte zu wiederholen. Nur über ſeine Stellung ſowohl zu dem Geſammtgebiete der Tonkunſt überhaupt, als dem der kirchlichen insbeſondere, bleibt uns, ergänzend, noch Einiges anzudeuten, und wenn wir über dieſe letzte Manches ſchon ausſprachen, was der bisher über ihn feſtgeſtellten Anſicht entgegen iſt, wenn wir namentlich in ſeinen Werken den höchſten Gipfel evangeliſch-kirchlicher Tonkunſt nicht unbedingt anzuerkennen vermochten, ſo hat wohl die Wärme der Verehrung für ſie, die unſere Berichte nicht verleugnen werden, zur Genüge dargelegt, daß es nicht deshalb geſchahe, weil ihr hoher Kunſtwerth uns verborgen geblieben ſei, weil das Bild eines frommen, reinen, feſten Herzens, das ſie ausſtrahlen, von uns verkannt werde. Daß Bach in der heiligen Schrift, in dem geiſtlichen Lieder- und Melodieenſchatze der evangeliſch-lutheriſchen Kirche, der in voller Treue er anhing, einen unverſieglichen Quell ächter Freude und Erbauung gefunden, daß er durch ſeine geiſtlichen Tonwerke vielfach bethätigt habe, wie ſehr in beiden er auf heimathlichem Boden ſich befinde, wer wollte, wer könnte es leugnen? Daraus folgt aber nicht die unbedingte Kirchlichkeit aller dieſer Werke. Was wir von dieſem Geſichtspunkte aus über ſie geſagt, wollen und dürfen wir nicht in ſeinem ganzen Umfange, auch nur zuſammenfaſſend wiederholen; wir erinnern an Einiges allein. Zuerſt an ihre, doch dem Kundigen nur, ja, in vielen Fällen den dabei unmittelbar Mitwirkenden erſt in vollem Maaße durchdringliche Kunſt und ihr davon abhängendes rechtes Verſtändniß, wodurch ſie der Mehrheit der Kirchgemeine verſchloſſen, alſo fremd bleiben und als ein Theil des Gottesdienſtes erſcheinen, an dem nicht alle Gleichberufene theilnehmen können. Daß in einer großen Gemeine auch Manche für die Tonkunſt und ihre Werke völlig Unempfängliche ſeyn werden, bei ſtrenger Anwendung der ausgeſprochenen Grundſätze alſo der Kunſtgeſang, weil nicht geradehin Allen zugänglich, durchweg ausgeſchloſſen bleiben müſſe, wird man nicht einwenden wollen, da gänzliche Stumpfheit für Tonwerke zu den ſeltenen Ausnahmen gehört, Mangel an Begabung für eine Kunſt aber nicht nothwendig die Empfänglichkeit für ſie ausſchließt. Eben ſo wenig wird man einwerfen können, daß doch immer der Kundige nur es ſeyn werde, der die Vollkommenheit des inneren Baues kunſtreicher Geſänge durchaus erkenne und würdige, daraus aber folgen müſſe, daß bei unbedingter Forderung allgemeinen Verſtändniſſes erſt die Abweſenheit aller dem Unkundigen nicht zugänglichen Kunſt einem ſolchen Geſange das Gepräge der Kirchlichkeit aufdrücke, dabei aber das Kunſtwerk als ſolches nothwendig verloren gehe. Die Schönheit des menſchlichen Leibes wird auch derjenige empfinden, der über die Verhältniſſe, auf denen ſie beruht, über den Wunderbau des Inneren, durch den ſie auch äußerlich erſt hervortritt, ſich nicht Rechenſchaft zu geben weiß; die Lilie wird auch der anmuthig nennen, der durch zergliedernde Forſchung nicht mit voller Überzeugung erkannt hat, wie weit die Werke betriebſamer, geſchickter menſchlicher Hände zurückſtehen müſſen gegen die durch göttliche Schöpferkraft erzeugten Hervorbringungen der Natur; mit den Worten der Schrift zu reden, daß Salomo in ſeiner ganzen Herrlichkeit nicht bekleidet geweſen iſt wie eine von dieſen. Im höchſten Sinne wird allerdings nur dem Begabten, dem Kundigen die volle Herrlichkeit kunſtreicher geiſtlicher Geſänge ſich erſchließen, allein der Mehrzahl muß doch die Möglichkeit mindeſtens gewährt ſeyn, dieſelbe empfindend zu ahnen, den Hauch des Geiſtes zu fühlen, der durch das Werk weht, in dem Verſchmelzen des Einzelnen in das Ganze dieſes als einen einzigen klingenden Körper zu vernehmen; wenn ihr auch die Erkenntniß gebricht, daß

die lebendige Kraft, die frische Anmuth, mit der das Tonbild ihr entgegentritt, eben darauf beruhe, daß das Leben der einzelnen Stimmen zwar aufgegangen sei in die Gesammtheit aller, durch sie aber wiederum eine neue Bedeutung und Weihe empfangen habe, so daß im höchsten Sinne es nicht nur ungefährdet, sondern erhöht in ihr fortwalte. Ein solches Verschmelzen ist es eben, was die herbe Selbständigkeit der zusammenwirkenden Stimmen Bachscher geistlicher Gesänge in den meisten Fällen ablehnt; dadurch erscheinen sie dem für sie nicht besonders vorgebildeten, geschweige denn dem ungebildeten Sinne rauh, verworren, und er wird verhindert, sie als Ganzes zu empfinden. Denn es gehört eine nicht geringe Vorbildung dazu, das so überaus Mannichfaltige in den Bestandtheilen des Ganzen zugleich als ein Einfaches in der Gesammtheit aller aufzufassen, weil es äußerlich als solches nicht unmittelbar sich kund giebt; es wird schwer, diese mit so regem Leben zusammenwirkenden Kräfte nicht für wild durcheinander gährende zu halten, sondern sie als thätige für ein Gemeinsames zu erkennen, ein Gemeinsames, das, oft nur in Ahnung auftauchend, als unerfaßbares Bild der gewöhnlichen Wahrnehmung sich wiederum entzieht. Tritt aber das Werk so entschieden als ein erst zu lösendes Räthsel dem Hörer entgegen, läßt es den, der das enthüllende Wort nicht besitzt oder nicht zu finden vermag, sich stumpf gegenüber, so scheidet es damit aus dem Kreise des Andachterweckenden, also des Kirchlichen, einen so hohen künstlerischen Werth es sonst auch haben mag. Daß aber auch tiefsinnige und dabei selbst dem Unkundigen zugänglichere geistliche Werke des großen Meisters als die kirchliche Andacht in anderem Sinne gefährdend diesem Kreise fremd bleiben müssen, haben wir nur eben erst zu zeigen versucht und lassen uns an der Hindeutung darauf genügen.

Der wichtigste Grund, der die meisten der so wunderwürdigen Werke Bachs von dem Gebiete des Kirchlichen ausschließt, bleibt aber der, daß sie ein zu treuer Spiegel ihrer Gegenwart sind; nicht in dem Sinne allein, wie wir es zuvor entwickelten, sondern auch als Abglanz einer Zeit, der das Kirchliche bereits in den Hintergrund getreten, die mit Vorliebe auf das musikalische Drama gerichtet war, dessen Formen, dessen Vorzüge sie nunmehr überall, auch auf die ihm fremdesten Gebiete zu verpflanzen strebte. Mattheson war sicherlich im Irrthume, wenn er den Satz als einen allgemein gültigen aufstellte: die Tonkunst in der Kirche müsse theatralisch seyn, weil alle Welt es sei; sie gehorche einem in den heiligen Liedern des königlichen Sängers von Juda oft eingeschärften göttlichen Gebote, wenn sie diese Richtung nehme. Allein Recht hätte er gehabt, ihn so zu fassen: die Zeit habe vorzugsweise die Richtung auf das Theatralische genommen, deshalb erscheine ihr auch Alles unter diesem Gesichtspunkte, darum vermöge selbst die Tonkunst in der Kirche nicht demselben fremd zu bleiben, und es werde leicht, die Berechtigung dafür, ja, ein dahin gerichtetes göttliches Gebot, in den heiligen Schriften zu finden. So darf es denn auch nicht Wunder nehmen, selbst den Mann, der die einseitige Geringschätzung seiner Zeit gegen den kirchlichen Gemeinegesang nicht theilte, der die in der Kunstübung der Vorzeit, die doch wohl in beschränktem Maaße nur ihm bekannt geworden, offenbarte Bedeutung der kirchlichen Typen erkannt hatte, des Kernes dieser Grundformen mächtig geworden war, während seine Zeitgenossen entweder an der Schale einer dürftigen Lehre nagten, oder diese mit Widerwillen wegwarfen — selbst diesen Mann, den schon seine amtliche Stellung an Kirche und Schule der Bühne fern hielt, während bei der Mehrheit seiner Zeit- und Kunstgenossen ihre beiden gewidmete Thätigkeit eine Annäherung beider Gebiete vermittelte, dem Einflusse jener damals so mächtigen Kunstanstalt hingegeben zu sehen. Seinen Zeitgenossen gegenüber mag er als der streng Kirch-

liche uns erſcheinen, er wird es nur durch den Gegenſatz, in welchem er zu ihnen ſteht. Sicherlich hat er das Höchſte geleiſtet, was auf kirchlichem Gebiete damals zu erreichen war, und mit ſo außerordentlichem Geiſte, ſo erſtaunlicher Kunſt, ſo innig durchdrungen von der Würde ſeiner Aufgaben, daß, bei ſeiner dadurch auf immer geſicherten hohen Bedeutung für die Kunſt im Allgemeinen, ja, ſeiner Unerreichbarkeit, die auf eigenthümlichſter, vollendetſter Ausbildung der ihm verliehenen großen Gaben beruhte, die Vorausſetzung leicht ſich bilden durfte, er ſtehe auch auf dem höchſten Gipfel kirchlicher Kunſt.

Er war eine urſprüngliche Natur, im tiefſten Sinne des Wortes. Kaum iſt irgend ein Meiſter ſeiner Kunſt des Machwerkes gleich mächtig geweſen als er, aber auch keiner hat wohl die Vorſchriften der Lehre kühner und mit vollem Bewußtſeyn überſchritten, wo es galt den in ſeinem Innern webenden Tonbildern Leben und Geſtalt zu verleihen. Er durfte dabei auf ein ſeinem Bewußtſeyn urſprünglich eingepflanztes Geſetz ſich keck berufen, denn bei ſeiner bewundernswerthen Macht über die Kunſtmittel hätte Niemand wagen dürfen, ihn des Ungeſchicks oder der Nachläſſigkeit, geſchweige der Unwiſſenheit zu zeihen. Als Erfinder einer neuen Form dürfen wir ihn nicht rühmen; von allen die wir bei ihm vorfinden, laſſen die Keime oder Beiſpiele einer nahmhaften Entfaltung bei ſeinen Vorgängern bereits ſich nachweiſen. Eine jede aber deren er ſich bedient, weiß er in allen Fällen ihrer Anwendung mit ſo eigenthümlicher Vollendung auszugeſtalten, daß das Einzelgebilde das unter ſeinen Händen hervorgeht uns auch als Einziges ſeiner Art, die Form in der es geworden als urſprüngliche, ihm ausſchließend eignende erſcheinen muß. Mit gleichem Rechte alſo läßt ſich von ihm behaupten, er ruhe auf ſeiner Vorzeit, und er habe einzig aus dem reichen Borne ſeines Innern geſchöpft. Gelernt hat er ohne Zweifel von den tüchtigſten ſeiner eigenen Vorfahren, wie er denn als vollſte Blüthe ſeines tonkünſtleriſch ſo hochbegabten Stammes erſcheint; gelernt von den um ſeine Jugendzeit hervorragenden Tonkünſtlern, gelernt von den ausgezeichneten ſeiner Zeit- und Kunſtgenoſſen, wie er denn Manches, wie wir ſahen, in ihrer Weiſe geſchaffen hat, um ſeine Kräfte zu prüfen, zu erweitern; und doch wird man nicht behaupten können, daß er ihren Spuren nachgegangen ſei, um ihre Ausdrucksweiſe als Organ ſeiner Schöpfungen ſich anzueignen, auf dem von ihnen betretenen Wege weiter fortzubilden. Von den älteren Gliedern ſeines Stammes bewahrt die oft ſchon in dieſen Blättern erwähnte werthvolle Pölchauiſche Sammlung manches Schätzbare; öffentlich geworden iſt davon, ſo viel ich weiß, nicht mehr als jene von Naue aus eigenem Beſitze herausgegebenen neun Motetten von den Brüdern **Johann Chriſtoph** und **Johann Michael Bach**, Söhnen Heinrichs Bach, Stadtmuſikus zu Arnſtadt; jener, der ältere, um 1643 daſelbſt geboren, von 1665 bis zu ſeinem am 31ſten März 1703 erfolgten Tode Hof- und Stadtorganiſt zu Eiſenach; dieſer, an gleichem Orte 1660 zur Welt gekommen, Organiſt und Stadtſchreiber im Schwarzburg-Sonderhauſer Amte Gehren am Thüringer Walde, ſeit 1709 erſter Schwäher unſeres Meiſters. Beide waren ältere Zeitgenoſſen deſſelben, mit dem jüngeren ſtand er in naher, verwandtſchaftlicher Beziehung; die trefflichen Werke beider, die nunmehr der Öffentlichkeit übergeben ſind, hat er ohne Zweifel geſchätzt, über den Bau fünf-, ſechs-, achtſtimmiger Chöre daraus Belehrung empfangen. Aber wenn auch von ihnen durchdrungen, durch ſie belehrt, für eigenes Schaffen gekräftigt, fand er doch Anderes durch ſeine Töne, und auf andere Weiſe auszuſagen als ſie, und ein Fortbauen auf dieſelben, ein Weiterbilden in beſtimmter Beziehung auf ſie, nehmen wir in ſeinen Werken nicht wahr. Wie viel anders war es mit jenen älte-

ren Meiſtern beſchaffen! Johann Chriſtoph Bach zeigt in den älteren beiden Motetten aus dem Jahre 1672 die wir von ihm beſitzen [Der Gerechte, ob er gleich zeitlich ſtirbt ꝛc. zu 5 Stimmen; Lieber Herr Gott, wecke uns auf ꝛc. zu 8 Stimmen in zwei gleichen Chören—] ganz den kernigen Styl der Meiſter des beginnenden 17ten Jahrhunderts, deren Werke wir als Nachklänge des vorangehenden 16ten bezeichnet haben. Der Schlußſatz des 5ſtimmigen (Der Gerechte ꝛc.) klingt, auch in ſeinem Verhältniſſe zu dem Vorangehenden, dem „quicunque celebrant" aus Johannes Gabrieli's köſtlichem „Sancta Maria" recht deutlich an;*) das achtſtimmige (Lieber Herr Gott, wecke uns auf) erinnert faſt beſtimmter noch an Heinrich Schützens „musicalia ad chorum sacrum", an Hammerſchmidts „Feſt- und Zeit-Andachten", zumal an dieſe letzten, ein damals neu erſchienenes, mit großem Beifalle aufgenommenes, in ſeiner Richtung auf die ältere Form des Motettenſtyls jenem früheren übereinſtimmendes Werk. Das Fortbauen auf beide iſt erſichtlich, aber auch das Weiterbilden in ihrem Sinne, zumal in dem letzten, meiſt weſentlich achtſtimmigem, fugirtem Satze, der nur bei den förmlichen Schlußfällen übereinſtimmende Bäſſe zeigt, und in ſorgfältiger, kunſtgerechter Ausgeſtaltung des Einzelnen, in dem Fluſſe der Stimmen, die Tonſätze jener älteren beiden Meiſter, wiewohl ihnen gleichgeartet, um Vieles überragt. Ähnlich verhält es ſich mit dem herrlichen „Ich laſſe dich nicht, du ſegneſt mich denn" Johann Chriſtophs, das eine Weile für ein Werk unſeres Sebaſtian galt; ſeiner werth ohne Zweifel, doch heraustretend aus ſeiner Art und Kunſt. Dieſer wahrhaft fromme, begeiſterte Geſang, ein lebendiges Geſpräch zweier gleichen, vierſtimmigen Chöre, die zuletzt in einen einzigen zu 4 Stimmen zuſammenſchmelzen, über deſſen innig, ſehnlich bewegten drei tieferen Stimmen in der höchſten die Weiſe von Hans Sachſens Troſtliede ſchwebt: „Warum betrübſt du dich mein Herz" mit den Worten:

Weil du mein Gott und Vater biſt
Dein Kind du wirſt verlaſſen nicht
Du väterliches Herz ꝛc.

— dieſes wohl trefflichſte Werk des Meiſters zeigt unverkennbar, daß in ſeiner ſpäteren Zeit die Weiſe Pachelbels, ſeit 1675 bis 1678 ſeines Amts- und Kunſtgenoſſen, auf ihn eingewirkt habe, daß er deſſen nachdrückliche, ſinnige Betonung lebhaft bewegter, einem ernſt fortſchreitenden feſten Geſange gegenübergeſtellter Stimmen ſich zum Muſter genommen, in gleichem Sinne Höheres zu leiſten geſtrebt habe. Ein Anſchließen an Pachelbel in ganz ähnlichem Sinne zeigt Johann Michael in ſeiner 2chörigen Motette: „Nun hab' ich überwunden" (1679) die, wie die zuletzt erwähnte ſeines Bruders in einen nur 4ſtimmigen Satz übergeht mit der Weiſe: „Chriſtus der iſt mein Leben" als feſtem Geſange; ſo nicht minder in der 5ſtimmigen: „Das Blut Jeſu Chriſti, des Sohnes Gottes, machet uns frei von allen Sünden" (1699) worin die Oberſtimme uns eine weniger gebräuchliche (auch von Pachelbel behandelte) Weiſe des Liedes: „Wo ſoll ich fliehen hin" zeigt**). In ſeinem achtſtimmigen Satze zu zwei abgeſtuften Chören: „Sei nun wieder zufrieden meine Seele" lehnt er ſich dagegen an die Art der Behandlung deklamatoriſch gehaltener Wechſelchöre jenes älteren Meiſters, dem er ſchon als 19jähriger Jüngling nachgegangen war, und noch 20 Jahre ſpäter ihm eine gleiche Liebe

*) Johannes Gabrieli, 3ter Theil S. 24 bis 28.
**) S. Theil II. S. 640 Nr. IV. in der Anmerkung.

bewahrt hatte. Doch hat er auch früheren Meiſtern ſich angeſchloſſen, ſelbſt in entlegnere Zeit noch zurückgehend als ſein älterer Bruder. So Melchior Frank in der 5ſtimmigen Motette: „Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt" mit dem feſten Geſange: „Chriſtus der iſt mein Leben"; ein Tonſatz, worin mit Ausnahme weniger Stellen durchgängig Ton gegen Ton, Sylbe gegen Sylbe geſtellt iſt, in welchem ſogar nicht ſelten dieſe deklamatoriſche Behandlung durch rhythmiſchen Wechſel belebt wird; in ſo ſpäter Zeit eine kaum ſonſt vorkommende Erſcheinung. Der Gedanke, mit einer ſolchen leicht ermüdenden Behandlung eine Kirchenweiſe als feſten Geſang zu verknüpfen, gehört aber dem ſpäteren Meiſter, wie denn auch die häufigere und freiere Einführung von Mißklängen ihn als ſolchen, und zugleich einen im Sinne ſeiner Zeit weiterbildenden kund giebt. Hammerſchmidts Spuren endlich ſehen wir ihn folgen in der nicht minder fünfſtimmigen Motette: „Herr wenn ich dich nur habe" mit der arienhaft, zumal durch den ihr geliehenen ungeraden Takt, umgebildeten Weiſe des Liedes: „Herr Jeſu Chriſt mein's Lebens Licht" ꝛc. hier den Worten: „Jeſu du edler Bräut'gam werth" geſellt, als feſtem Geſange; eben ſo, und am erkennbarſten wohl, in der 6ſtimmigen Motette von drei Abſchnitten: „Unſer Leben iſt ein Schatten"; deren erſtem die Weiſe: „Ach was ſoll ich Sünder machen" dreiſtimmig (für die tiefern Singſtimmen) als Wechſelgeſang gegenübergeſtellt iſt, ſo daß ihren mittleren und letzten Schlußfall der volle Chor nachhallt; ihrem zweiten: „Ich bin die Auferſtehung und das Leben" die Strophe: „Weil du vom Tod' erſtanden biſt, werd' ich im Grab' nicht bleiben" aus dem Liede: „Wenn mein Stündlein vorhanden iſt" und mit deſſen Melodie, für eben jene Stimmen, und in gleichem Verhältniſſe des Nachhallens, das jedoch hier nach jeder Zeile des Aufgeſanges, und dann erſt wieder mit dem Schluſſe des Abgeſanges eintritt; deren letzter endlich eingeleitet wird durch die 5ſtimmig geſetzte Weiſe des Liedes: „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig".*) Beide ehrenwerthe Tonkünſtler bildeten im Geiſte ihrer Vorgänger fort, ſie ſchufen im Sinne ihrer Zeitgenoſſen: ihr größerer Stammverwandter unternahm es, ſeiner Zeit, wenn auch in angeerbter Form, Neues zu verkünden, das nach Inhalt und Ausgeſtaltung auf keinen Vorgänger zurückzuführen iſt.

Bei dieſer Urſprünglichkeit ſeiner Natur, bei der großen Durchbildung aller ſeiner Werke in jeder Richtung ſeines Schaffens, was hat nun Bach zu weiterer Fortbildung auf ſeine Nachfolger übertragen? oder ſollte ſein Verhältniß zu dieſen ein ähnliches ſeyn als zu ſeinen Vorgängern? Das Urſprüngliche iſt ſeinem Weſen nach nicht zu übertragen, in zweiter Hand wird es zum Sonderthümlichen, zur Manier, Nachahmerei; eben ſo wenig iſt das in ſeiner Art vollkommen Durchgebildete zu überbieten. In dieſem Sinne hätte der große Meiſter *keine* geiſtige Nachkommen gehabt. Und dennoch redet man mit Recht von einer *Bachſchen Schule*, von ihrer großen Ausdehnung, ihrem mächtigen Wirken auf die Kunſtübung. Sein geiſtvolles, kunſtreiches Spiel auf dem Clavier und der Orgel, der gründliche Unterricht, den er (neben ſeinen älteſten beiden Söhnen) vielen Schülern in Behandlung beider Inſtrumente ertheilte — Johann Caspar Vogler, Krebs, Altnikol, Kittel, Vogt, Schubert, Tranſchel, Goldberg, Müthel; — ſeine Ausübung als Vorbild, ſeine Lehre als Anleitung; Beides hat ihm mit Recht den Namen des Hauptes einer nach ihm geheißenen Schule des Clavier- und Orgelſpiels wie des Tonſatzes erworben. Er befähigte ſeine Schüler, das Außerordentliche zu leiſten, indem er ſie der Mittel dazu mächtig werden ließ; ihm in Ausführung ſeiner eigenen Schöpfungen zu

*) Vergl. Th. II. Beiſpiel 114. 116. 118.

genügen war das Ziel, das er ihnen ſteckte; die ſtrenge Forderung die er an ſie, als Lehrlinge des Tonſatzes ſtellte, in mehrſtimmigen, künſtlich verwobenen Sätzen nicht nach blendender Geſammtwirkung zu trachten und dieſer die folgerechte Fortführung einzelner Stimmen aufzuopfern, oder als Nothbehelf einer ausfüllenden vorübergehend ſich zu bedienen, ſondern die ſtrenge Ausgeſtaltung alles mitwirkenden Einzelnen ſich zur Pflicht zu machen, ließ gediegene Arbeit ihnen zur Gewohnheit, zum Bedürfniß werden; und wenn endlich ſeine kühnen Tonverknüpfungen, ſeine oft verwegenen Abweichungen von herkömmlicher Regel nicht unmittelbar Gegenſtand ſeiner Belehrung geweſen ſeyn werden, ſo lagen ſie doch in ſeinen Werken zu Tage, und wenn er Ähnliches in ihren Arbeiten nicht rügte, wo es im Sinne ihrer Aufgaben eine Rechtfertigung fand, nicht aber als unwillkührliche Vernachläſſigung erſchien, ſo konnte ihnen nicht verborgen bleiben, was auch hierin die Richtſchnur ſeines Bildens ſei, und ihnen mittelbar als ſolche durch ihn empfohlen werde. Er lehrte ſie in ſeinem Sinne arbeiten, aber nicht ſeiner Spur als Nachtreter folgen; er machte ſie frei, und ihrer eigenen Gaben vollkommen mächtig, denen er weder etwas zu leihen noch zu nehmen vermochte, und mit denen, nach eigener Luſt, und der Zeitrichtung gemäß zu ſchalten, ihnen überlaſſen blieb. Was in ihren eigenen Hervorbringungen als Anklang an die Schöpfungen des Meiſters etwa hervortreten mag, es iſt nur ein Zeugniß ihres geiſtigen Zuſammenhanges mit ihm, eine Bethätigung ihres Durchdrungenſeyns von der Trefflichkeit jener, eine leiſe Färbung, welche an des Meiſters Eigenthümlichkeit erinnernd, die Schule um ſo leichter erkennen läßt, ohne doch die Schüler zu geiſtigen Nachkommen deſſelben zu ſtempeln.

Nun haben wir doch gefunden, daß die Leiſtungen Bachs auf dem Gebiete geiſtlichen Kunſtgeſanges weſentlich gegründet ſeien auf ſeinen Vorzügen als Orgelmeiſter; ja, wir haben in ſeinen geiſtlichen Cantaten Formen hervortreten ſehen, die dem Orgelſpiele urſprünglich eignen. Von dieſen Cantaten iſt weder bei ſeinem Leben, noch geraume Zeit nach ſeinem Abſcheiden etwas öffentlich geworden, eine unmittelbare, weiter verbreitete Einwirkung derſelben alſo unmöglich geblieben. Sollte aber nicht ihr Zuſammenhang mit der Orgelkunſt des Meiſters, die gegenſeitige Rückwirkung beider Gebiete auf einander, ihnen mindeſtens einen mittelbaren Einfluß geſichert haben; ſollten wir, in dieſem Sinne, auf dem Felde des geiſtlichen Kunſtgeſanges nicht jenem eine geiſtige Nachkommenſchaft zugeſtehen müſſen?

Auch hier kann unſer Zugeſtändniß nicht weiter gehen, als es eben erſt ausgeſprochen iſt. Fruchtbare Keime zu Entfaltung neuer Bildungen auf den von der nächſten Folgezeit des Meiſters eingeſchlagenen Wegen haben die geiſtlichen Kunſtgeſänge Bachs, mittelbar und unmittelbar, wohl gepflanzt, nicht aber auf dem Gebiete, dem ſie entſproſſen waren. Auffallend iſt es ſchon, daß unter der großen Anzahl ſeiner unmittelbaren Schüler doch drei nur genannt werden können, die auf jenem Gebiete thätig waren: ſeine beiden älteſten Söhne und Homilius. Auf Philipp Emanuel, den jüngeren von ihnen, kommen wir, als Sänger Gellerts, in dem folgenden Abſchnitte zurück; hier iſt vorläufig nur zu bemerken, daß ſeine, doch nur eingeſchränkte Thätigkeit für den geiſtlichen Kunſtgeſang erſt mit dem Jahre 1767, dem 53ſten ſeines Lebens, beginnt, ſeit er als Telemanns Nachfolger das Directorium der Muſik zu Hamburg antrat; denn am Hofe Friedrichs des Großen fand er dazu keine Veranlaſſung noch Aufmunterung, wie denn aus der Zeit ſeines Aufenthaltes zu Berlin und Potsdam nur zwei dahin gehörige Werke mir bekannt geworden ſind: ſein Magnificat (1749), mehr eine Muſterſammlung mannichfaltiger Satzformen als für kirchlichen Gebrauch beſtimmt, und eine Oſtercantate

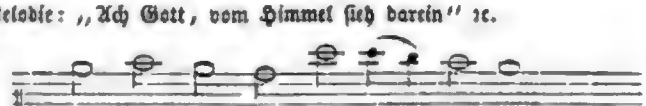
(1756) „Gott hat den Herren auferweckt", deren Gedicht von dem Hofprediger Cochius herrührt. **Wilhelm Friedemann Bach**, Sebaſtians älteſter Sohn, hat manche Verehrer gefunden, die ihn wohl den einzig würdigen Nachfolger ſeines großen Vaters nennen. Forkel ſchreibt über ihn*), er ſei in der Originalität ſeiner Gedanken ſeinem Vater am nächſten gekommen; alle ſeine Melodieen ſeien anders gewendet als die Melodieen anderer Componiſten, und doch nicht nur äußerſt natürlich, ſondern zugleich außerordentlich fein und zierlich. Sie müßten nothwendig jeden Kenner entzücken, fein vorgetragen, wie er ſelber es gethan. Nur ſei es Schade daß er mehr fantaſirt als geſchrieben, und in der Fantaſie blos nach muſikaliſchen Delicateſſen gegrübelt habe. Ein ſehr zweideutiges Lob! Zunächſt das einer nicht auf tiefer, innerer Wurzel gegründeten Urſprünglichkeit, ſondern einer ſolchen, die ſtreng genommen eine bloße Verneinung iſt, ein nur Andersſeynwollen als künſtleriſche Nebengenoſſen; und wenn der Gelobte doch ſeinem Vater darin nachgegangen ſeyn ſoll, zugleich ein innerer Widerſpruch, weil jede Urſprünglichkeit ausſchließend! Das Lob eines Strebens ſodann, das nach dem Feinen und Zierlichen vorzugsweiſe gerichtet, zuletzt doch nur in Sonderthümlichkeit und Manier ausartete, wie es hier beſchrieben wird! Wer wollte, nach dieſen Worten ſeines Verehrers, zu behaupten wagen, Friedemann ſei ſeinem Vater am nächſten gekommen! Wir müſſen aber vorausſetzen, Forkel rede hier nur vom Clavierſpiele; denn über geiſtliche Tonſätze Sebaſtian Bachs und der Seinigen pflegt er leicht hinwegzugehen, und andere Zeitgenoſſen haben dem älteſten Sohne des großen Meiſters als Orgelſpieler ein beſſeres Lob gezollt als er, das zu prüfen wir außer Stande ſind, weil der Geprieſene mit freiem Spiele ſich begnügte ohne etwas aufzuſchreiben. Von ſeinen geiſtlichen Tonſätzen haben ſich nur wenige erhalten, die meiſten im Beſitze ſeines Bruders Philipp Emanuel, aus deſſen Nachlaſſe ſie mit dem ſogenannten Bachſchen Archive in den Beſitz Pölchau's, und aus dieſem an die Berliner K. Bibliothek gelangt ſind. Veranlaſſung zu Arbeiten ſolcher Art mangelte ihm nicht, eben ſo wenig als gründliche Vorbereitung für dieſelben; daß ihrer nur eine ſo geringe Anzahl vorhanden iſt, erklärt ſich wohl am erſten aus ſeinem Lebensgange. Geboren zu Weimar 1710, in den Wiſſenſchaften Zögling der Thomas- und dann der Hochſchule zu Leipzig, in der Tonkunſt Schüler ſeines Vaters, der wegen ſeiner vorzüglichen Gaben mit beſonderer Vorliebe ſich mit ihm beſchäftigte, zeichnete er ſich bald in beiden aus, neben der Tonkunſt zumal in der Mathematik. Um 1733, ein 23jähriger, wurde er als Organiſt an die Sophieenkirche zu Dresden berufen; ſeitdem aber bildete ſich ein ſtörriſches, launiſches Weſen in ihm aus, ſei es in Folge beſonderer Lebensſchickſale, ſei es aus angebornem Hange zu Grübeleien, ein Weſen, an dem ſein urſprünglich edler Geiſt zu Grunde ging, das ihn zu jeder regelmäßigen Dienſtverwaltung ungeſchickt, jede Forderung einer ſolchen ihm verhaßt machte. Vieles duldete man von ihm, um ſeines Vaters und ſeiner eigenen Trefflichkeit willen, allein ohne andern Erfolg als ihn in ſeiner Bitterkeit und Halsſtarrigkeit zu beſtärken. So war es in Dresden, ſo in Halle, wohin er an die Schloßkirche als Organiſt und Muſikdirector 1746 (16te April) berufen wurde. Hier wird er, weil amtlich dazu verpflichtet, die geiſtlichen Cantaten geſetzt haben, die uns von ihm aufbehalten ſind, eine geringe Anzahl für einen mehr als zwanzigjährigen Dienſt (bis 1767), während deſſen er aus Zerſtreuung und Laune manche Amtsſtunden verſäumte, und den er nur deshalb verließ, wie man erzählt, weil er eines Sonntags in ſeltener guter Laune ſeiner Fantaſieen auf der Orgel kein Ende hatte

*) S. S. 44

finden können, und man genöthigt geweſen war ihn zu ermahnen, daß er auf die Bedingniſſe des Gottesdienſtes künftig mehr Rückſicht zu nehmen habe. Er führte nun ein unſtetes Leben, unbekümmert um Frau und Tochter, durch Trunkſucht immer tiefer ſinkend, jeden Erwerb durch Unterricht in ſeiner Kunſt, den wohlwollende Freunde ihm eröffnen wollten, in trotzigem Hochmuthe ablehnend. Um 1771 war Braunſchweig, 1773 Göttingen ſein Aufenthalt, in den letzten Jahren ſeines Lebens Berlin, wo er am 1ſten Juli 1784 an gänzlicher Entkräftung endete.

Was bei einem ſolchen Leben ein ſo vorzüglich begabter, mit demjenigen was Lehre und Übung dem Talente an Kräften beilegen kann, ſo reich ausgerüſteter Künſtler auf dem Gebiete geiſtlichen Kunſtgeſanges geleiſtet hat, kann auf keinen andern Vorzug Anſpruch machen als den der Seltſamkeit. Ließ ſein inneres, ungeordnetes Schalten ihm keine Zeit zur Arbeit, fehlte es dem Eigenſinnigen und Grillenhaften an Luſt dazu, ſo raffte er allerhand gangbare muſikaliſche Floskeln ſeiner Zeit, nach ſeiner Art ſie aufputzend, für ein befremdliches Ganze zuſammen; trat der ſeltene Fall guter Laune ein und angenehmer Anregung, ſo zeigte er ſich erfinderiſch, ſinnreich in allerhand unerwarteten Verknüpfungen der Stimmen und Inſtrumente, ohne auf Ausführbarkeit irgend Rückſicht zu nehmen. So erſcheint in ſeiner Cantate auf den 6ten Sonntag nach dem Dreikönigsfeſte ein vierſtimmiger ausdrücklich mit Tutti bezeichneter Chorſatz auf die Worte: „Die Lehrer aber werden leuchten wie des Himmels Glanz" worin der Oberſtimme fortwährend das hohe h, ſelbſt d zugemuthet wird, dem Tenor a und h, und ſo verhältnißmäßig der Grundſtimme; bei ſeinen Sonderbarkeiten läßt ſich ſchon vorausſetzen, daß dieſe hohe Stimmlage uns den hellen Glanz des Lichtes habe verſinnlichen ſollen, von welchem ſein Text redet; wie Ähnliches denn unverkennbar ſeine Abſicht iſt in ſeinen Betonungen der Worte: „Laſſet uns ablegen die Werke der Finſterniß und anlegen die Waffen des Lichts" (Römer XIII. 12) in der Cantate für den erſten Adventſonntag, und jener andern in der Cantate für das Feſt Johannis des Täufers: „Alle Thale ſollen erhöhet und alle Hügel ſollen geniedriget werden, (Jeſaias XL, 4), wo hoch und tief in grellem Abſtande gegenübergeſtellt ſind, einmal die Helle und das Dunkel, ein anderesmal das räumlich Hohe und Tiefe vertretend; in der Art manches von ſeinem Vater Unternommenen, aber nicht in deſſen Geiſte. Einige ſeiner Cantaten beruhen faſt ganz auf Einzelgeſang; ſo die dem Himmelfahrtsfeſte beſtimmte: „Wo geht die Lebensreiſe hin, zum Himmel oder zu der Höllen?" in der allein der vierſtimmige Schlußchoral „Herr Jeſu zieh uns für und für" auf die Weiſe: „Ermuntre dich mein ſchwacher Geiſt" an die Kirche erinnert; ein Choralſatz, der unverändert in vielen ſeiner Cantaten erſcheint, und wenn nicht ſeine geringe Werthſchätzung des Chorals, doch ſeine Unluſt an den Tag legt, ſich mit ihm zu beſchäftigen, während ſein Vater mit ganzer Seele an demſelben hing. In anderen ſeiner Behandlungen geiſtlicher Melodieen zeigt ſich wohl hin und wieder ein Anklang an die Art ſeines Vaters, doch nur ſchwach; in vielen theilt er den Fehler der Mehrzahl unter ſeinen Zeitgenoſſen, die Singweiſe zu unbequemer Tonhöhe hinaufzuſchrauben*). Nirgends, wir dürfen es behaupten, zeigt ſich ein warmes Gefühl in Auffaſſung ſeiner Aufgabe; das „Grübeln nach muſikaliſchen Delicateſſen" wie Forkel es ganz richtig nennt, überwiegt jede andere

*) So die Melodie: „Ach Gott, vom Himmel ſieh darein" ꝛc.



Rückſicht; ſeine kleinlichen Seltſamkeiten verlaſſen ihn auch da nicht, wo wir glauben ſollten, daß ſie vor Worten verſchwinden müßten, wie: „Heilig iſt Gott der Herr Zebaoth, alle Lande ſind ſeiner Ehren voll!“ Wir thun ihm nicht Unrecht, wenn wir behaupten: ſeine geiſtlichen Kunſtgeſänge ſeien nur als einſeitig krankhafte Ausbildungen einzelner Sonderthümlichkeiten ſeines großen Vaters merkwürdig, ein geiſtiger Nachkomme deſſelben in ächtem Sinne dürfe er nicht genannt werden.

Eben dieſes letzte müſſen wir auch von Homilius behaupten, obgleich in ihm ein allgemein verehrter, fleißiger, ehrenhafter Tonkünſtler uns gegenüberſteht. **Gottfried Auguſt Homilius** war am 2ten Februar 1714 zu Roſenthal an der böhmiſchen Grenze geboren. Wer ſeine Ältern geweſen, welche ihre Lebensverhältniſſe, wann er Bachs Unterricht genoſſen habe, finden wir nicht aufgezeichnet. Um 1742 aber, acht Jahre vor ſeines Meiſters Tode, waren ſeine Lehrjahre beendet, denn damals berief man ihn, den 28jährigen, als Organiſten an die Frauenkirche zu Dresden; ſpäter wurde ihm auch das Cantorat an der Kreuzſchule, und 1755 das Direktorium der Muſik an den dortigen drei Hauptkirchen zu Theil. Er endete ſein thätiges Leben am erſten Juni 1785 in einem Alter von 71 Jahren und 4 Monaten, weniger einem Tage. Auf dieſe Nachrichten, die wir Gerber zu verdanken haben, beſchränkt ſich Alles, was von den äußeren Verhältniſſen ſeines Lebens bekannt geworden iſt. Gerber glaubt behaupten zu dürfen, Homilius ſei „ohne Widerrede unſer größeſter Kirchencompoſiſt“; doch kann das Wort dieſes wackeren Mannes mich nicht abhalten, gegen ſeinen Ausſpruch Widerrede zu erheben. Reinheit des Satzes, Sorgfalt in der Ausarbeitung, richtige Deklamation, ein Hauch der Frömmigkeit und des Wohlwollens der allerdings über die Mehrzahl der Werke dieſes Meiſters verbreitet iſt, machen noch nicht den *großen*, geſchweige den *größeſten* Kirchencompoſiſten. Gewiß wird man ſich *an* Homilius, dem Menſchen, erbauen können, wie ſeine ganze Eigenthümlichkeit aus ſeinen Tonwerken hervorleuchtet; doch zweifle ich, ob man *mit* ihm und *durch* ihn in Gerbers Sinne erbaut werden könne. Leſen wir, was dieſer mit beſonderer Wärme über ihn äußert, was wir hier nicht wiederholen, ſo werden wir nicht zweifeln können, die große Verehrung, die er ihm widme, beruhe auf einem rein perſönlichen Hingezogenſeyn zu ihm, das weſentlichen Einfluß auf ſein Urtheil geübt habe, das alſo in keiner Art das unſrige zu leiten geeignet ſei.

Doch, es gilt hier nicht die vollſtändige Darlegung der Eigenthümlichkeit des achtbaren Homilius, ſondern nur die Beantwortung der Frage, ob er in ächtem Sinne ein geiſtiger Nachkomme Sebaſtian Bachs auf dem Gebiete des geiſtlichen Kunſtgeſanges genannt werden dürfe? und dieſe Frage iſt unbedingt zu verneinen. Eine gedrängte Überſicht der mir bekannt gewordenen Werke des Meiſters wird dieſen Ausſpruch rechtfertigen. Zunächſt lagen mir zwei handſchriftliche Paſſionsmuſiken, und eine gedruckte von ihm vor. Unter jenen trägt eine noch die ältere Form, welche den Bericht des Evangeliſten zu Grunde legt, die in ihm vorkommenden Reden der Theilnehmer an dem heiligen Ereigniſſe perſönlich hervorhebt, ſie ſeien nun Einzelner oder einer Mehrheit, das Ganze aber mit frommen Betrachtungen und Kirchenliedern durchwebt. Sie ſchließt ſich an das Evangelium des Marcus, von dem erſten Verſe des 14ten Capitels „und nach zween Tagen war Oſtern“ bis hin zu dem letzten des folgenden 15ten, der Erzählung von Chriſti Begräbniſſe. Die zwei Abtheilungen welche ſie enthält, werden durch das eine und das andere beider Capitel umgrenzt. Das Ganze beginnt mit der erſten Strophe des Liedes: „So gehſt du nun mein Jeſu hin den Tod für mich zu leiden“ deſſen Melodie als feſter Geſang in der höchſten Stimme erſcheint, gegen welche die anderen ſich ſchmucklos

fortbewegen zu einer figurirten Inſtrumentalbegleitung; der Schlußchor iſt rein arienhaft gehalten. Die Melodieen der eingewobenen Kirchenlieder erſcheinen in 4ſtimmigem ganz einfachem Satze, meiſt Sylbe gegen Sylbe, Ton gegen Ton geſtellt; die Arien mit ihren erbaulichen Betrachtungen zeigen durchweg neu-italieniſchen Styl. Die Reden Chriſti ſind zum Theil durch arienhafte Behandlung, nirgend durch Begleitung ausgezeichnet; die Chöre der ſogenannten Turbae nicht raſch eingreifend und gedrängt, ſondern in mäßiger Breite und Ausdruck gehalten. Es bedarf kaum des Zuſatzes, daß in dieſem Werke nicht die mindeſte geiſtige Beziehung zu den ähnlichen Bachs zu finden iſt; die Bachſche Schule findet ſich vielmehr völlig durch den Styl der Oper jener Tage überwältigt.

Die zweite dieſer handſchriftlichen Paſſionsmuſiken beruht auf freier Dichtung; dieſe giebt uns nur Betrachtungen über das Leiden des Erlöſers, durch welche in den Recitativen, unter denen hin und wieder ein begleitetes erſcheint, ein ſchwacher geſchichtlicher Faden ſich hinzieht. Der Einzelgeſang, in Form der Arien in Haſſe's Opern, herrſcht durchaus vor; der Chöre ſind wenige und völlig gleichgeſtaltete. So folgt dem beginnenden: „Wir gingen alle in die Irre wie Schafe" eine Fuge nach einem deklamatoriſch-homophonen Anfange: ſo dem in der Mitte erſcheinenden, durch den Satz über die Worte: „Die ihr den Herren fürchtet, haſſet das Arge" ꝛc. in gleicher Art eingeleiteten, eine Fuge über den Spruch: „Der Herr bewahrt die Seelen ſeiner Heiligen, von der Gottloſen Hand wird er ſie erretten". Den Beſchluß des Ganzen macht ein Choral: es ſind zwei Sätze zur Auswahl an das Ende geſtellt, der eine über die Weiſe: „Jeſu der du meine Seele" ꝛc., der zweite über die des Pſalmliedes: „Wie nach einer Waſſerquelle". Die dritte der Homiliusſchen Paſſionen iſt im Jahre 1775, von Hiller herausgegeben, zu Leipzig bei Bernhard Chriſtoph Breitkopf und Sohn erſchienen, zum Beſten der neuen Armenſchule zu Friedrichſtadt bei Dresden. Die weniger als mittelmäßige freie Dichtung von Buſchmann ergeht ſich in der damals allgemein beliebten Form frommer, an wichtige Einzelheiten der Leidensgeſchichte geknüpfter Betrachtungen: an das Gebet auf dem Ölberge, Petrus' Reue u. ſ. w. Doch hat der Poet hier einigemale die Gelegenheit wahrgenommen, Mithandelnde uns perſönlich entgegenzubringen. So den Erlöſer ſelber, wie er auf dem Ölberge betet:

Ich bete, zürne nicht, ich bin der Mann voll Schmerzen,
Ich bete, ſei von mir nicht fern;
Mein Vater, dein Geſetz hab' ich in meinem Herzen,
Mein Vater, deinen Willen thu' ich gern.

So legt er ihm ſpäter am Kreuze die Worte des Jeſaias in den Mund: „Mir haſt du Arbeit gemacht mit deinen Sünden und Mühe gemacht mit deinen Miſſethaten" ꝛc., denen, nach kurzer Unterbrechung durch eine betrachtende Rede, der folgende Spruch aus gleicher Quelle ſich anſchließt: „Ich, ich tilge deine Übertretung um meinetwillen, und gedenke deiner Sünde nicht" (Jeſaias XLIII, 24. 25). So erſcheint der reuige Petrus, klagend:

Nun wird mich, Gott, dein Donner faſſen,
Verleugnet hab' ich dich ꝛc.

und an ſein Gebet um Entſündigung ſchließt ſich der Chor der Gläubigen, flehend im Wechſelgeſange mit ihm:

Wir fallen Jeſu vor dir nieder,
Was haben wir gethan!
Erheb' uns aus dem Staube wieder,
Nimm dich der Sünder an!

Dadurch hat dieſe Paſſion, der zuletzt beſprochenen gegenüber, etwas größere Mannichfaltigkeit gewonnen, und auch dem Tonſetzer dazu Gelegenheit gegeben. Allein dieſe Soliloquia (wie wir ſie mit des Meiſters nächſter Vorzeit nennen würden) ſind nicht das Gelungenſte ſeiner Arbeit; das Gebet auf dem Ölberge iſt eine Art Paſtorale, vielleicht in Erinnerung an das Gleichniß vom guten Hirten; die Worte des Herrn am Kreuze ſind in ihrer erſten Hälfte faſt wie empfindſames Flehen um Mitleid aufgefaßt, ein weichlicher Ausdruck, der durch das den Geſang begleitende und ihn nachtönende Fagott noch erhöht wird; in ihrer zweiten Hälfte erſcheinen ſie zwar kräftiger betont und begleitet, durch bewegte im Einklange und in Octaven von den Bogeninſtrumenten vorgetragene Figuren, ſie bleiben aber dennoch einförmig durch öftere Widerholung gleicher, nur verſetzter Geſangswendungen. Von den Arien iſt eben nichts anderes zu ſagen, als daß ſie ohne Ausnahme die Form der in den Opern jener Zeit vorkommenden zeigen, auch erſcheinen bereits die damals ſo beliebten Trommelbäſſe in der Begleitung. Auch in den Chören wiederholen ſich die Formen, denen wir in der zuletzt betrachteten Paſſionsmuſik begegneten. Das Ganze beginnt mit der erſten Strophe des P. Gerhardſchen Liedes: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld", auf die 4ſtimmig geſetzte Weiſe des Pſalmliedes „An Waſſerflüſſen Babylon". Dieſe, wie die anderen zwiſchen die Arien und Chöre eingewobenen Kirchenmelodieen ſind einfach, würdig, hier zum Theil mit bewegteren Bäſſen und Mittelſtimmen geſetzt als ſonſt; die beiden phrygiſchen, die hier vorkommen: „Aus tiefer Noth ꝛc. (S. 92) Chriſtus der uns ſelig macht" (S. 127) auch tongemäß. Denn begleitet auch der Meiſter den Schlußton dieſer letzten in der Grundſtimme mit ſeiner Unterquinte, ſo hat er in dieſer unregelmäßigen Entfaltung der phrygiſchen Schlußformel, und eben bei dieſer Melodie, das Beiſpiel vieler älteren, bewährten Tonſetzer für ſich. Die Chöre, ſofern ſie freier Dichtung ſich anſchließen, ſind deklamatoriſch oder arienhaft gehalten; ſofern ſie auf Schriftworten beruhen, bringen ſie nach einem frei, meiſt deklamatoriſch behandelten Eingange uns eine Fuge entgegen, mit Ausnahme des erſten auf die Worte: „Siehe das iſt Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt". Chöre dieſer Art hat nur der erſte Theil des Ganzen, eben wieder ihrer zwei, gleich der zuvor beſchriebenen Paſſion: „Daran iſt erſchienen die Liebe Gottes gegen uns, daß Gott ſeinen eingebornen Sohn geſandt hat in die Welt" mit der Fuge: „daß wir durch ihn leben ſollen", und den am Ende des erſten Theiles ſtehenden „Iſrael hoffe auf den Herrn, denn bei dem Herrn iſt die Gnade, und viel Erlöſung bei ihm" mit der Fuge: „Er wird Iſrael erlöſen aus allen ſeinen Sünden." Den Schluß des Ganzen bildet ein arienhafter Chor, mit einem Einzelgeſange für die Tenorſtimme als zweitem Theile. Alles dieſes iſt rein im Satze, angenehm, angemeſſen in der Melodie, untadelig in der Deklamation; der fromme Sinn des Tonmeiſters iſt unverkennbar; nirgend aber ein großartiges Tonbild, das ſein überlegener Geiſt der ſchwachen Dichtung abzugewinnen gewußt hätte, nirgend jenes Gepräge der Eigenthümlichkeit, wodurch jeder Satz zu einem wahrhaften Einzelgebilde geſtempelt wird, alſo auch nicht Bachſcher Geiſt, der eben darin vor Allem ſich offenbart. Mit wenigen Worten nur gedenken wir noch der anderen kirchlichen Cantaten unſeres Homilius. Nur eine davon, ſo viel ich weiß, iſt gedruckt, eine Weihnachtsmuſik, unter

der Aufschrift: „Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu“*); sie beruht lediglich auf arienhaften Chören und Einzelgesängen, zwischen denen nur die Verkündigung des Engels an die Hirten auf dem Felde als Schriftwort hervortritt, als Baßarie mit Trompeten und Pauken gefaßt. Viel Anderes ist auch von den übrigen nicht zu sagen. In ihren Texten ganz nach herkömmlichem Zuschnitte eingerichtet, geben sie Schriftsprüche, Betrachtungen darüber, Choräle, die öfters auch ganz fehlen. Arien opernhaften Styles, häufig mit einer Begleitung von Trommelbässen, bilden ihren Hauptbestandtheil, eingeleitet durch trockne oder begleitete, hin und wieder (wie bei Stölzel) auch vierstimmige Recitative. Fugirte Sätze, wo sie erscheinen, zeigen auffallende Familienähnlichkeit mit denen der Passionsmusiken. Es sind meistens nun verlebte Modeformen fremden Gebietes, in denen der Meister sich bewegt, und die durch ihn nicht höhere Bedeutung gewonnen haben; was er in ihnen gebildet, kann seiner großen Breite und Ausdehnung wegen um so minder uns noch ansprechen. Am meisten heimisch werden wir uns fühlen in seinen Motetten für reinen Gesang, die er wohl für die Singübungen der Kreuzschüler und nicht unmittelbar für kirchlichen Gebrauch bestimmte. Hiller hat in den 5 Theilen seiner Sammlung vierstimmiger Motetten und Arien (Leipzig 1776, 1777, 1779, 1780, 1784) deren sechs öffentlich gemacht**); andere, unter ihnen zwei- und dreichörige, sind abschriftlich vorhanden. Allein des schönen Flusses der Stimmen, der reinlichen Arbeit und mancher anderen Vorzüge ungeachtet, kann uns doch von Bachschem Geiste aus ihnen nichts anwehen. Hier, wie in allen Werken des Meisters, finden wir eine ganz andere Geistesrichtung; nicht der alte Leipziger Cantor ist ihm Vorbild gewesen, sondern Hasse und Graun waren seine Muster, am meisten wohl der Letztgenannte, zu dem seine eigene Sinnesart ihn am meisten hingezogen zu haben scheint. Ein ehrenwerther Zögling Sebastians war Homilius, aber nicht sein geistiger Nachkomme!

Auf einsame Höhe erscheint jener große Meister durch uns gestellt innerhalb des Gebietes, wo er kraft amtlicher Pflicht und inneren Dranges wirkte und schuf; nur als Organist und Clavierspieler, als Tonsetzer für beide Instrumente, einer geistigen Nachkommenschaft sich erfreuend. Dennoch fanden wir mit Recht in ihm eine hohe Blüthe der Vereinigung des kirchlichen Kunst- und Gemeinegesanges, und durften ihm nachrühmen, daß er manches in seiner Vorzeit als einzelne Andeutung Dastehende in den Kreis einer reichen, durch ihn geförderten Kunstblüthe hineingezogen habe, daß er, das Verschiedenartigste zusammenfassend, die eigenthümlichste Entfaltung aller Keime der Vorzeit uns entgegenbringe. Über das lebendige Verhältniß seiner kirchlichen Kunst zu dem Chorale dürfen wir nichts hinzufügen; hierin, so hoffen wir, ist unser Ausspruch durch die vorangegangenen Blätter ausreichend gerechtfertigt. Allein auch in allem Übrigen. Seine kühnen Verknüpfungen des scheinbar

*) Frankfurt an der Oder, bei Carl Gottlieb Straus, 1777.

**) I. S. 9. Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen ꝛc. (mit dem Choral: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ in der Oberstimme).
II. „ 22. Unser Vater in dem Himmel.
III. „ 8. Siehe, des Herrn Angesicht siehet auf die so ihn fürchten ꝛc. (mit der Weise des Liedes: „Warum betrübst du dich mein Herz“ in der Tenorstimme).
„ „ 32. Sich' o Mensch auf Gottes Güte ꝛc., 4stimmige Chorarie.
IV. „ 9. Siehe das ist Gottes Lamm ꝛc. mit einem 2ten Chore, der den 4stimmigen Choral führt: Christe du Lamm Gottes ꝛc.
V. „ 3. Der Herr ist mein Hirte (Ps. 23.).

Widerſtrebenden zeigen uns die Kunſt der Componiſten in älterem Sinne auf zuvor nie geahnter Höhe, denn alles durch ihn Verknüpfte erſcheint zugleich auf das Eigenthümlichſte, bis in das Einzelnſte ausgeſtaltet; die Kunſt harmoniſcher Entfaltung lebt in ihm auch da fort, wo ſie ſeinen Mitlebenden ſchon verloren gegangen iſt, in den kirchlichen Tonarten der Vorzeit; in die Form des Motetts geſtalten ſich ſeine tiefſinnigſten Schöpfungen; die des Concerts tragen die meiſten ſeiner kirchlichen Tonſätze, die er ſelber auch zumeiſt mit dieſem Namen bezeichnet; in einer Reihe von Behandlungen derſelben Kirchenweiſe zeigt er nicht, wie viele ſeiner auch berühmten Vorgänger, nur ein glänzendes, aber endlich doch leeres Spiel mit allerhand Formen, ſondern eine jede derſelben erſcheint als eine neue aus der Tiefe geſchöpfte Offenbarung des Geiſtes ſeiner Melodie; ſelbſt auf dem Gebiete der geiſtlichen Arie hat er als Erfinder, als Sänger, wie wir es lieber nennen, ſich verſucht, das Erfundene auf die eigenthümlichſte Weiſe harmoniſch entfaltend. Iſt er endlich auch der Schaubühne fremd geblieben, ſo legen doch zumal ſeine Paſſionen eine Anſchaulichkeit, Gegenwart, Kraft der Darſtellung an den Tag, in der ihm keiner von ſeinen für das Singſpiel arbeitenden Zeitgenoſſen irgend gleichkommt. Neben dieſem hohen, gerechten Preiſe durften wir aber, eben ſo mit Recht, behaupten: daß die in ſeinen kirchlichen Geſangswerken ſich darſtellende Entfaltung älterer Keime nicht immer eine höhere, geſchweige eine höchſte genannt werden dürfe, daß auch ſeinen geiſtlichen Schöpfungen das ächt kirchliche Gepräge nicht mehr eigne. Auch hierüber iſt nichts zu wiederholen; Alles hieher Gehörige iſt genügend zuvor beſprochen.

Rügen wir damit einen Mangel, ein Gebrechen? Wo wir zu prüfen haben, was der Kirche Noth thue, allerdings; wo wir nur ihn, den Künſtler, als Sohn ſeiner Zeit, in der Ganzheit und Tüchtigkeit ſeines Strebens betrachten, wird auch das von jenem Geſichtspunkte aus mangelhaft Erſcheinende zu einem eigenthümlichen Zuge ſeiner hohen, ehrwürdigen Geſtalt, zu einem innerlich Nothwendigen, dem gegenüber eine Rüge eben ſo engherzig als vergebens ſeyn würde. Was wäre hier zu ergänzen, was zu entfernen? was dem eigenthümlich, vollſtändig Ausgebildeten beizufügen? wie, gleich einem zufälligen Flecken, das zu entfernen, was mit dem geſammten Weſen des Meiſters nothwendig zuſammenhängt? Wer lächelt nicht jetzt über die ſeltſamen Flittern, die Hiller in aller Treuherzigkeit den edelſten Werken Händels aufgeheftet hat, und um die man nicht zu wiſſen braucht, um ſie als ſolche zu erkennen, da ſie uns um ein halbes Jahrhundert dem alten Meiſter fern ſtellen; wer dürfte nun erſt mit Sebaſtian ein Gleiches wagen, oder ſich vermeſſen, gleich einem leichten Schaum das von ihm abſchöpfen zu wollen, was, wenn auch anſcheinend nur modiſche Zierlichkeit, durch viele Fäden in das Innerſte des Werkes ſich verwebt, mit dem es uns begegnet? Da allein mag ein Ausſcheiden erlaubt ſeyn, wo um den inneren Kern eines Werkes, wie ſeine zweichörige Paſſion, ein damit nicht weſentlich verknüpfter, auch in ſich nicht nothwendig zuſammenhängender Theil ſich reiht, ein nur äußerlich damit verbundener, wie jene erbaulichen Erwägungen und Betrachtungen; hier mag man entfernen, was nur an Nebendinge ſich hängt, um für das Übrige Raum zu gewinnen, und ſo das Verſtändniß des Ganzen zu fördern; man taſtet damit auch nur die Auswüchſe des Poeten an, ohne an das Bild, das der Meiſter, wahrlich der größere Dichter, ſchuf, eine verwegene Hand zu legen.

Die geſunde, in ſich vollendete, friſche Ausbildung ihrer außerordentlichen Gaben, die wir an beiden Meiſtern, Bach wie Händel, bewundern, rechtfertigt es genügend, wenn ihre Namen da das Loſungswort ſind, wo es um geiſtliche Tonkunſt gilt bei den auf ihrem Gebiete ſchaffenden Künſtlern

unſerer Tage. Mit wunderwürdiger, geheimnißvoller Kunſt, mit heiligem Ernſt hat der Eine ſeine ſeltenen Gaben ſein Leben lang der Kirche geweiht; der Andere hat ein Werk geſchaffen, das, wenn auch in ſeiner Ganzheit keinen Raum in ihr findend, doch ſelber einen heiligen Tempel darſtellt. Allein man vergeſſe dabei nicht, daß auch der Begabteſte der Einwirkung ſeiner in ganz anderer Richtung ſtrebenden Zeit, ja ihren Zufälligkeiten, ſich nicht entziehen kann, und daß er deshalb, wenn auch in ſich ein erhabenes, vollendetes Kunſtwerk, doch nicht als Muſter unbedingt gelten darf; daß endlich die Entfremdung von dem vaterländiſchen Boden der Kirche, auch da ein Hinderniß bleibt für das lebendige Schaffen in ihrem Sinne, zu ihrer unmittelbaren Verherrlichung, wo ſelbſt das Außerordentlichſte geleiſtet wird.

Zweiter Abſchnitt.

Der Gellertſche Sängerkreis.

Neun Jahre vor dem Hingange des großen Meiſters, von dem wir eben ſchieden, wurde ein Mann heimiſch zu Leipzig, deſſen Namen wir allezeit mit Ehren unter unſeren Dichtern, zumal den geiſtlichen, nennen werden; ein Mann der, ſo viel wir wiſſen, niemals in näherem Verhältniſſe zu Bach geſtanden hat, deſſen Wirkſamkeit auch, ſoweit ſie hier einen Gegenſtand unſerer näheren Betrachtung bildet, erſt ſieben Jahre nach Jenes Hinſcheiden begann. Ein Jahrhundert nach Riſt bildet er einen Mittelpunkt, um den, nicht zu gedenken anderer achtbarer, ja hochberühmter Männer der ſpäteren Folgezeit, vier mitlebende geiſtliche Sänger aus freier Wahl, mit begeiſterter Liebe und Verehrung ſich ſchaarten, nicht von dem drängenden Dichter dazu gepreßt, wie es von dem rüſtigen Poeten zu Wedel an der Elbe geſchahe; vier geiſtliche Sänger, von denen zwei unmittelbare Schüler des unſterblichen Sebaſtian geweſen waren, zwei ſeine Nachfolger im Amte zu Leipzig. Dieſer Mann, der am höchſten gefeierte geiſtliche Dichter jener Tage, war Gellert; ſeine Sänger, nach der Reihefolge ihres Anſchluſſes an ſeine Dichtungen: Johann Friedrich Doles, Schüler und ſpäter Amtsnachfolger Sebaſtians; Carl Philipp Emanuel Bach, deſſen zweiter Sohn und ſein Lehrling; Johann Joachim Quanz, den Jahren nach der Älteſte dieſes Sängerkreiſes, der Bachſchen Schule ganz fremd, eben wie der Jüngſte deſſelben, Johann Adam Hiller, der nach Doles' Rücktritt von ſeinem Amte an deſſen Stelle trat, und dadurch eben da waltete, wo zuvor der Meiſter jener Schule thätig geweſen war.

Es iſt das letzte Beiſpiel eines um einen verehrten geiſtlichen Dichter geſammelten Sängerkreiſes, das die ſpäteren Zeiten des evangeliſchen Kirchengeſanges in dieſen Männern uns gewähren. Darum finden wir uns aufgefordert, dieſem Kreiſe näher zu treten, ehe wir unſere Darſtellung beſchließen, deren Grenze wir mit dieſer Betrachtung erreichen.

Chriſtian Fürchtegott Gellert wurde am 4ten Juli 1715 Nachmittags um halb zwei Uhr zu Haynichen geboren, der dritte Sohn des dortigen hochgeachteten zweiten Predigers

M. Chriſtian Gellert, der ſpäter als Oberprediger daſelbſt in dem hohen Alter von 73 Jahren (1746) aus dem Leben ſchied. Seine fromme Mutter, eine geborne Schütz, erreichte ſelbſt das 80ſte Lebensjahr, und erlebte noch den ſpäteren Ruhm dieſes ihres Sohnes, deſſen kindliche Treue ihr die Einnahme zuwandte, welche Freunde und Verehrer ihm ſelber zu Verbeſſerung ſeiner äußeren Lage zugedacht hatten*). Seinen erſten Unterricht empfing er auf der Schule ſeines Geburtsortes, und damals ſchon zeigte ſich bei dem Dreizehnjährigen die Anlage zum Dichter, die ſpätere Jahre in ihm reiften. Das baufällige Pfarrhaus, das ſein Vater bewohnte, wurde durch 15 Stützen vor dem Einſturze geſichert, und eben ſo groß war die Anzahl der Kinder und Kindeskinder des Alten, deſſen Geburtstag ſein dritter Sohn durch ein Gedicht zu feiern dachte. In dieſem ließ er nun jene Stützen in anderem Sinne auftreten und dem Vater Glück wünſchen; ein Gedanke, der ſo vielen Anklang fand, daß jene Verſe in dem Gedächtniſſe mehrerer Mitlebenden noch lange ſich erhielten, nachdem ſie von dem gegen ſeine Hervorbringungen ſtrengen Dichter in folgenden Jahren bereits den Flammen übergeben waren. Im Jahre 1729 bezog dieſer die Fürſtenſchule in Meißen, und nach einem 5jährigen Aufenthalte daſelbſt, ſo wie einem kurzen Verweilen in ſeiner Vaterſtadt, 1734 die Hochſchule zu Leipzig. Dort widmete er ſich 4 Jahre lang der Vorbereitung auf den geiſtlichen Stand, und obgleich er einigemale mit Glück und Beifall gepredigt hatte, hinderte ihn doch angeborene Schüchternheit, die zu überwinden ihm ſchwer fiel, und Mangel des Gedächtniſſes, jene Laufbahn zu ergreifen, für die er ſonſt vorzüglich ausgerüſtet war, namentlich auch für den Beruf des Seelſorgers. Dieſen bewährte nicht allein in ſpäteren Jahren ſein großer ſittlicher Einfluß auf die ſtudirende Jugend zu Leipzig, ſondern auch die von ihm in der früheren Zeit ſeines zweiten dortigen Aufenthalts mit aufopfernder Liebe bewirkte Bekehrung eines durch Ausſchweifungen in hartes, tödliches Siechthum Gefallenen, dem er, der ſelber damals ſchon Kränkelnde, die treueſte Pflege leiſtete, ihm mit herzlichſtem Zuſpruche entgegenkam, ihn dadurch von den rohen Ausbrüchen ſeiner Ungeduld und Verzweiflung heilte und beide in Ergebung und Frieden wandelte, ſo daß der Unheilbare zuletzt gefaßt und fromm dahinſchied.

Ein Jahr nach Gellerts Rückkehr von der Leipziger Hochſchule, 1739, wurde er auf Empfehlung des D. Valentin Löſcher zum Erzieher zweier jungen Herrn von Lüttichau unweit Dresden berufen; mit dieſen und dem Sohne ſeiner Schweſter, den er auf den Beſuch jener gelehrten Anſtalt vorbereitet hatte, bezog er dieſelbe 1741 zum zweiten Male, um dort nun für immer heimiſch zu bleiben. Er wählte mit Überzeugung, als den für ihn paſſendſten Beruf, die Thätigkeit des academiſchen Lehrers, gewann die Berechtigung als ſolcher aufzutreten 1744 durch eine Abhandlung über die Fabel und die Dichter, die auf deren Gebiete ſich ausgezeichnet, und begann ſeine ſchriftſtelleriſche Thätigkeit durch Theilnahme an den durch Johann Joachim Schwabe, einen Anhänger Gottſcheds, gegründeten „Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes", in denen einige ſeiner Fabeln und Erzählungen ſo wie ſeine beiden Schäferſpiele zuerſt erſchienen; ſodann durch Anſchluß an die Verfaſſer der ſogenannten Bremer Beiträge, in welchen zwei ſeiner Luſtſpiele, die Betſchweſter und das Loos in der Lotterie, zuerſt öffentlich gemacht wurden.

Der erſte Theil des Werkes, wodurch zuerſt ſein Ruhm dauernd gegründet wurde, ſeiner Fabeln und Erzählungen, erſchien im Jahre 1745; im folgenden, 1746, ſeine „ſchwediſche Gräfin";

*) Sie ſtarb im Jahre 1759, zehn Jahre vor ihrem Sohne.

dann, wieder ein Jahr ſpäter, 1747, eine vollſtändige Sammlung ſeiner Luſt- und Schäferſpiele, unter denen auch ein Singſpiel, „das Orakel", ſich befindet. Wir dürfen dieſer ſeiner Schriften nur flüchtig gedenken, eben wie ſeiner ſpäter herausgegebenen Abhandlung „von dem guten Geſchmacke in Briefen, mit angehängten Beiſpielen" und des 1748 erſchienenen zweiten Theiles ſeiner „Fabeln und Erzählungen;" ſie liegen nicht auf dem Wege den wir hier betreten, und ihre Anführung ſoll nur dazu dienen einen allgemeinen Überblick der Betriebſamkeit des vorzüglichen Mannes zu gewähren, der uns beſchäftigt. Eine ſo anhaltende durch eine Reihe von Jahren fortgeſetzte Thätigkeit wirkte zu der Ausbildung eines Übels mit, deſſen Keime ſchon in früheren Jahren ſich gezeigt hatten, und nun mit bedenklicher Schnelle ſich entwickelten: einer drückenden Hypochondrie, welche am Tage den Geiſt lähmend, die theils ſchlafloſen, theils von ängſtlichen, ſchweren Träumen heimgeſuchten Nächte des Leidenden zu unerträglicher Pein werden ließ. Sein frommer Sinn ſuchte während dieſer Leiden jede Ungeduld zu zähmen, jeden freieren Augenblick als eine werthe Gabe mit Dank gegen Gott fruchten zu laſſen; ſeine chriſtliche Liebe gedachte dabei auch anderer Leidensgefährten, ſie an dem Troſte Theil nehmen zu laſſen, den er empfangen hatte, und ſo entſtanden ſeine „Troſtgründe wider ein ſieches Leben" (1747) das erſte einer Reihe von Werken von unmittelbar ſittlicher, religiöſer Richtung, unter denen wohl ſeine geiſtlichen Lieder, wobei wir allein zu verweilen haben werden, als die Blüthe erſcheinen. Eine Weile wirkten (ſeit 1748) jene Leiden eine Unterbrechung ſeiner ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit, die aber auch durch den Entſchluß herbeigeführt wurde, ſeiner academiſchen Thätigkeit, die er darüber zu verſäumen fürchtete, ſeine vollen Kräfte zu widmen, mehr als er früher gethan zu haben meinte. Der Ruf ſeiner Gaben, ſeiner Leiſtungen, ſeiner Treue, erwarb ihm 1751 die außerordentliche Profeſſur der Philoſophie zu Leipzig, und nun war er mit größeſter Sorgfalt auf genügende Vorbereitung für ſeine Vorleſungen bedacht, die er, obgleich frei redend, doch zuvor vollſtändig ausarbeitete; er öffnete ſeinen Zuhörern ſein Haus, bot ihnen ſeine Beurtheilung ihrer eigenen Ausarbeitungen an, und war unabläſſig beſtrebt auf Frömmigkeit und ſtreng ſittliche Führung in alle Wege auf ſie zu wirken. Daneben gelang ihm dann wohl auch als Erholung, als Erguß ſeines Innern, manche Erzählung, manches Lehr- und geiſtliche Gedicht, ohne daß er noch beſtimmt daran dachte ſie zu ſammeln und öffentlich zu machen. Allein unter ſo vieler, angeſtrengter Thätigkeit wuchſen ſeine hypochondriſchen Leiden, zumal ſeit dem Sommer 1752, ſo daß er auf den Rath ſeines Arztes ſich genöthigt ſahe, in den folgenden Jahren 1753 und 1754, zu einiger Erleichterung, doch ohne weſentliche Beſſerung, das Carlsbad zu gebrauchen. Die Sammlung und Herausgabe ſeiner Erzählungen und Lehrgedichte in dem ſpäteren der beiden genannten Jahre können wir vielleicht als eine Frucht dieſer Reiſe betrachten; wichtiger noch erſchien ihm die ſeiner geiſtlichen Lieder, ja das feierlichſte und wichtigſte Geſchäft ſeines Lebens, das er deshalb nicht übereilen, dem er die vorzüglichſte Sorgfalt widmen müſſe. Er unterwarf jedes einzelne derſelben der ſtrengſten Sichtung, und damit noch nicht begnügt, erwählte er ſeine Freunde Elias Schlegel und Heyer zu Richtern über dieſelben, keines aufnehmend, als nachdem es unbedingt von ihnen gebilligt worden war. Seine heiterſten Augenblicke füllte dieſe Arbeit aus, und wie dieſelbe ſeine ganze Seele in Anſpruch nahm, hat ſie ihm ſicherlich auch die troſtreichſten, freudigſten gewährt. So vorbereitet erſchien dieſe Ausgabe 1757, drei Jahre nach den Lehrgedichten und Erzählungen. Befremdend, ja kränkend, berührte ihn eine ungünſtige Beurtheilung derſelben in den Göttinger gelehrten Anzeigen; um ſo verletzender, weil jene Lieder das treueſte

Bild seines Innern darstellten. Allein leicht tröstete ihn darüber die allgemeine Freude an ihnen, die warme Bewunderung die sich in Kurzem kundgab. Schon im März 1757 schreibt ihm sein Freund Rabener nach herzlichen Versicherungen seines vollen Beifalls: „Liebenswürdig sind Sie mir allezeit gewesen, aber nun sind Sie mir auch ehrwürdig. Ich nehme dieses Wort in seinem weiten und prächtigen Umfange, den es hatte, ehe man es noch an viele Thoren verschwendete, die keine Vorzüge vor dem Pöbel haben als die Kleidung. Sie dürfen keinen Augenblick zweifeln, daß Sie mit diesen Ihren frommen Gedichten erbauen werden. Die Erbauung wird doppelt seyn, da die Welt Sie bereits auf einer so vortheilhaften Seite kennt ꝛc. Ich habe Ihnen so oft gestanden, daß mir Ihr rechtschaffenes Herz noch schätzbarer ist als Ihr Witz: und hätte ich es Ihnen noch niemals gestanden, so würden Sie mir durch Ihre Lieder dieses Bekenntniß nunmehr gewiß entreißen. Unmöglich hätten Sie so gut und lehrreich schreiben können, wenn Sie nicht diese heiligen Wahrheiten aus einer innern Überzeugung geschrieben hätten.“ Auch völlig Unbekannte, selbst einer andern Kirche als der seinigen Angehörende fanden sich gerührt und erbaut von den frommen, in diesen Liedern ausgesprochenen Gesinnungen. So ein böhmischer Landgeistlicher, der nach Gellerts Liede „vom thätigen Glauben“ zu zweifeln begann, ob er wohl Lutheraner sei? und sich gedrungen fühlte, ihn schriftlich anzugehen, um ihn zu ermahnen, daß er, der von Gott schon so Erleuchtete, auf diesem Wege vorwärts dringen, der Irrlehre des die guten Werke verachtenden Luther entsagen und zu der allein seeligmachenden Lehre der römischen Kirche sich wenden möge; wo ihn dann der fromme Dichter mit aller Sanftmuth über den Inhalt seines Glaubens nach Luthers schriftgemäßer Lehre zurechtwies, und ihm zeigte, einen wie hohen Werth ein Werk, in Gott gethan, für diesen gehabt, und daß er der gewissen Überzeugung gewesen sei, der Glaube, wenn ein lebendiger, wirke Gutes ohne Unterlaß. „Selbst aus einem großen und mächtigen Hause in Mailand (schreibt Cramer, Gellerts Freund, in dem von ihm verfaßten Berichte über dessen Leben) erhielt er durch einen Geistlichen, der von Vorurtheilen freier war als der böhmische, sehr rührende Versicherungen von der Erbauung, die seine Lieder daselbst stifteten, und von dem dankbaren Wohlwollen, das man ihm für alle seine Schriften, vornehmlich aber auch für seine geistlichen Lieder gewidmet habe“. Allein es blieb nicht bei solchen Anerkenntnissen Einzelner allein. Die Kirchen beider evangelischen Glaubensbekenntnisse nahmen sie in ihren geistlichen Liederschatz auf; sie gingen über in die damals neu zusammengestellten Liedersammlungen für den öffentlichen Gottesdienst zu Celle, Hannover, Kopenhagen; die reformirten Gemeinen Leipzigs und Bremens führten sie bei dem ihrigen ein, und in kurzer Frist hatten sie in vielen deutsch-evangelischen Kirchen Eingang gefunden.

Hier, dürfte es nun scheinen, möchte der Ort seyn, diesen Bericht über des Dichters Lebensumstände zu schließen, und uns sofort zu seinen Sängern zu wenden. Stellen aber in der That jene Lieder das treueste Bild seines innern Lebens dar, so wird man gern auch einem gedrängten Berichte über die Begegnisse seines äußeren, und über seine Persönlichkeit hier noch eine Stelle gönnen, um so ein vollständiges Bild des werthen Mannes mit hinüberzunehmen in die folgende Darstellung.

Die letzten elf Jahre seines Lebens brachten dem edlen Dichter manches Leiden, theils durch sein wachsendes Siechthum, theils durch die Drangsale des 7jährigen Krieges von denen sein Vaterland Sachsen in dieser Zeit zu leiden hatte. Jenem begegnete er mit dem ernstlichen Bemühen, daß es die Kräfte seines Geistes nicht überwältige, damit ihm die Fähigkeit erhalten bleibe, seinem Berufe

in deſſen voller Ausdehnung zu genügen. Er hielt ſich in Allem mäßig, ja, mit ſchwerer Selbſtüberwindung ſelbſt in ſeinen Studien, als er inne wurde, daß deren Verlängerung bis gegen Mitternacht auf ſeine Geſundheit nachtheilig wirke und mittelbar ſeine Denkkraft abſtumpfe. Bei dem Kriegsgetümmel, das oft in ſeine unmittelbare Nähe drang, hielten ihn wiederholte Beweiſe von Liebe und Hochachtung aufrecht, die er von den Kriegern Friedrichs des Großen, ja von dieſem ſelber und deſſen Bruder dem Prinzen Heinrich empfing, und mannichfache, in Kriegszeiten ungewöhnliche und unerwartete Rückſichten, die man ihm, dem allverehrten Manne, angedeihen ließ wo er ſich zeigte. In den letzten Jahren des Krieges, 1761, bot man ihm die durch den Tod des Dr. Müller erledigte ordentliche Profeſſur der Philoſophie an, allein aus ſtrenger Gewiſſenhaftigkeit lehnte er ſie ab, weil er bei fortdauernden körperlichen Leiden einer ausgedehnteren Thätigkeit nicht mehr genügen zu können beſorgte. Durch Jahrgehalte und außerordentliche Geſchenke ſuchte man ihn zu entſchädigen, ſeine Bedenklichkeiten ehrend.

Mit dem 15ten Februar 1763 hatte der Krieg durch den Hubertsburger Frieden ſein Ende erreicht; in eben dieſem Jahre (5ten October) ſtarb König Friedrich Auguſt von Polen und Churfürſt von Sachſen, ſeinem Nachfolger Chriſtian Friedrich, nunmehr wieder deutſchem Fürſten allein, die Sorge hinterlaſſend, dem erſchöpften Sachſenlande wieder aufzuhelfen. Während der kurzen Regierung dieſes edlen Herrſchers — er ſtarb bereits am 17ten December deſſelben Jahres — erfreute auch Gellert ſich der Beweiſe ſeiner Hochachtung und Freigebigkeit, die deſſen Nachfolger Friedrich Auguſt, dem er in Leipzig mehrmals Vorleſungen über Sittenlehre hielt, ihm mit gleicher Freundlichkeit zu Theil werden ließ. In dieſer Zeit war es wo ihn Göthe kennen lernte. „Die Verehrung und Liebe (ſagt dieſer im ſechsten Buche ſeiner Lebensberichte) welche Gellert von allen jungen Leuten genoß, war außerordentlich. Ich hatte ihn ſchon beſucht, und war freundlich von ihm aufgenommen worden. Nicht groß von Geſtalt, zierlich, aber nicht hager, ſanfte, eher traurige Augen, eine ſehr ſchöne Stirn, eine nicht übertriebene Habichtsnaſe, ein feiner Mund, ein gefälliges Oval des Geſichts; alles machte ſeine Gegenwart angenehm und wünſchenswerth. Es koſtete einige Mühe zu ihm zu gelangen. Seine zwei Famuli ſchienen Prieſter die ein Heiligthum bewahren, wozu nicht jedem, noch zu jeder Zeit der Zutritt erlaubt iſt; und eine ſolche Vorſicht war wohl nothwendig: denn er würde ſeinen ganzen Tag aufgeopfert haben, wenn er alle die Menſchen, die ſich ihm vertraulich zu nähern gedachten, hätte aufnehmen und befriedigen wollen.“ Allein dennoch gab er ſich ſeinen Zuhörern hin ſo weit er es vermochte, und durch das Anerkennen dieſer Hingebung, durch ſeine ganze, gewinnende Perſönlichkeit erhielt er einen ungemeinen Einfluß auf die ſtudirende Jugend ſeiner Tage. „Er hatte (ſagt Göthe a. a. O. im ſiebenten Buche) nach ſeinem frommen Gemüthe eine Moral ſich aufgeſetzt, welche er von Zeit zu Zeit öffentlich ablas, und ſich dadurch gegen das Publikum auf eine ehrenvolle Weiſe ſeiner Pflicht entledigte. Gellerts Schriften waren ſo lange ſchon das Fundament der deutſchen ſittlichen Cultur und Jedermann wünſchte ſehnlich jenes Werk gedruckt zu ſehen, da dieſes jedoch nur nach des guten Mannes Tode geſchehen ſollte, ſo hielt man ſich ſehr glücklich, es bei ſeinem Leben von ihm ſelbſt vortragen zu hören; das philoſophiſche Auditorium war in ſolchen Stunden gedrängt voll“ ꝛc. „Seine deutliche, biegſame aber etwas hohle Sprache näherte ſich in ihrem Tone einer gewiſſen Wehmuth, wodurch ſie ſo rührend, eindringend und ſchmelzend wurde, daß man ihr nicht widerſtehen konnte, und bei den ermahnenden Stellen ſeiner Moral haben alle ſeine Zuhörer oft reichliche Thränen vergoſ-

ſen.“ Sein Freund Cramer, der uns dieſes berichtet, ſagt an einer andern Stelle ſeiner Erzählung, das Wiſſen um ſeine Leiden, und ſeine ernſtlichen Kämpfe gegen die Verdüſterung ſeines Geiſtes habe ſeine Wirkſamkeit auf ſeine Zuhörer erhöht, und fügt dann hinzu: „ohne ein Greis zu ſeyn — er zählte 1764 erſt 49 Jahre — hatte er das Väterliche und Ehrwürdige eines Greiſes, dem ſeine jüngere Nachwelt mit Ehrfurcht und Liebe zuhört, weil ſelbſt ſein Ernſt lauter Freundlichkeit und Güte iſt. Die Lehre aus ſeinem Munde hatte die Anmuth eines ſtillen Sommerabends kurz vor dem Untergange der Sonne, mit deren Entfernung die von ihr verſchönerte Natur nicht ihre Schönheit, aber die Lebhaftigkeit und den Glanz des Tages verliert.“ So konnte es ihm denn auch gelingen, im Jahre 1768 als die ſtudirende Jugend zu Leipzig, mit den dortigen Stadtſoldaten überworfen, in unruhige Bewegung gerieth, deren Folge mancherlei Ausſchweifungen waren, dieſelbe durch herzliche und ernſte Anſprache am Schluſſe ſeiner moraliſchen Vorleſungen für einige Zeit zu beruhigen, wiederholte Aufwallungen aber durch eine eigene, an die beſonders zuſammenberufene Jugend gerichtete freie Rede endlich ganz zu beſchwichtigen.

Seine letzte Arbeit war eine neue Ausgabe ſeiner Schriften, in ſeinem Todesjahre (1769) erſchienen, und dem jungen Churfürſten Friedrich Auguſt zugeeignet, der ſie anerkennend und liebreich aufnahm. Eine Ausgabe ſeiner vermiſchten Schriften hatte er ſchon 1756 veranſtalten müſſen, um der Unternehmung eines Buchhändlers entgegenzuwirken, der ältere, längſt von ihm verworfene Erzählungen und Fabeln, trotz alles Abmahnens, mit anderen ſeiner Werke zuſammendrucken laſſen wollte. Seine Moral wurde erſt nach ſeinem Tode, ſeinem Willen gemäß, durch ſeine Freunde Schlegel und Heyer öffentlich gemacht.

Schwermuth und Trauer, die Folgen ſeiner langen, körperlichen Leiden hatte er durch anhaltendes Gebet und Leſen der heiligen Schrift bewältigt, und dadurch größere Seelenruhe gewonnen; für jene Leiden ſelbſt wollte kein Mittel als dauernd heilſam ſich erweiſen. Vergebens blieb der in den Jahren 1763 und 1764 nach neun Jahren wiederholte Beſuch des Carlsbades; er brachte im Umgange vorzüglicher Männer, in den ungeſchmückten Äußerungen, durch welche Leute niedrigen Standes die ſittliche Einwirkung ſeiner Schriften, zumal ſeiner Lieder, gegen ihn bekannten, wie jene alte Magd des Carlsbader Poſtmeiſters, ihm manche Erquickung, aber nicht Heilung des Leibes. Seine letzte Reiſe war nach ſeiner Vaterſtadt Haynichen, von ihr, wie er ſagte, den letzten Abſchied zu nehmen. Thätig, wie immer, fühlte er doch bald eine merkliche Abnahme der Kräfte, und mit dem Beginne der rauhen Jahreszeit traten unverkennbare Anzeichen ſeiner nahenden Auflöſung ein. Den Tod, vor dem ihm zuvor oftmals gegrauet, wünſchte er nun ſelbſt, unterwarf ſich jedoch mit Geduld den Anordnungen der Ärzte, die ſein Vielen ſo theueres Leben durch Aufwendung aller Mittel ihrer Kunſt zu erhalten ſuchten. Der Churfürſt ſelber ſendete ihm einen ſeiner Leibärzte, und ließ ſich täglich Bericht erſtatten von ſeinem Befinden. Eine höhere Schickung hatte es jedoch anders beſchloſſen als ſeine Freunde es wünſchten. Seine letzten Augenblicke dienten allen Gegenwärtigen zur Stärkung und Erbauung. Die Schwermuth die ihn bis dahin gequält hatte, wich einer heiteren Freudigkeit; ſein demüthiges Bekenntniß ſeiner Gebrechen und Mängel, ſein inbrünſtiges Dankgebet, drang in Aller Herzen. Während der ſchmerzhaften Folgen einer Entzündung der Eingeweide des Unterleibes richtete er ſich auf durch die Erinnerung an die ſo viel größeren Leiden des Erlöſers; wie dürfe er klagen, der mit Sorgfalt und Liebe Gepflegte, dem verhöhnten, verſpieenen Heilande gegenüber! Die Mitternacht-

ſtunde des 13ten December 1769 brachte ihm die längſt gewünſchte Erlöſung in ruhigem Hinüberſchlummern, nach einer Lebensdauer von nur 54 Jahren, 5 Monaten und 9 Tagen.

Der große Anklang den ſeine geiſtlichen Lieder fanden, und ihre ungemeine Wirkſamkeit, beruhte ohne Zweifel darin, daß ſie ein treues Bild ſeines Innern abſpiegelten, daß man ſeinen reinen Willen, ſeine ſchöne Seele, mit demjenigen was er darin ausſprach, in völliger Übereinſtimmung wußte. Es kam aber noch hinzu, daß ſie den zeitgemäßen Ton auf das Glücklichſte trafen, und auch dadurch ihr ſchneller Eingang befördert wurde. Nach der Mitte des 18ten Jahrhunderts fanden ſich die ſogenannten pietiſtiſchen Wirren, die in dem vorangehenden 17ten angefacht, die Kirche lange Zeit beunruhigt hatten, allgemach geſchlichtet. Man war zu der Einſicht gelangt, dasjenige, was man ſchmähend zuvor mit dem Namen des Pietismus bezeichnet habe, ſei auf einem an ſich höchſt achtbaren Beſtreben gegründet geweſen, dem auf eine lebendigere Forſchung in der Schrift, die Beförderung eines thätigeren Chriſtenthums, den Einklang zwiſchen Lehre und Leben gerichteten; ja, man konnte den Segen, deſſen die Kirche dadurch theilhaft geworden war, ſich nicht verhehlen. Die Auswüchſe, die Übertreibungen die durch jenes Streben mehr veranlaßt, als aus ihm hervorgegangen waren, begann man von ihm zu trennen, auf ſie jenen gehäſſigen Namen der Frömmelei übertragend und hierin mit den vormals durch ihn geſchmähten Pietiſten in vollkommenem Einverſtändniſſe. Wie manche jener Ausartungen, und eben die verwerflichſten, waren aber nicht entſtanden durch verkehrte Forſchung in der Schrift ohne gehörige Leitung und Vorſchule, durch widerſinnige, der Eigenſucht oder gar frevelhafter Luſt und Begierde dienſtbar gemachte Auslegungen; Forſchungen in den dunkelſten der heiligen Bücher, dem hohen Liede, der Offenbarung, die eben durch die über ſie verbreitete geheimnißvolle Dämmerung der willkührlichen Deutung um ſo leichter ſich darboten. Aus ihnen hatte, in erſter jugendlicher Begeiſterung und reinem Sinne, die Mehrzahl der, dem ſogenannten Pietismus angehörenden geiſtlichen Dichter eine Fülle an ſich ſchriftmäßiger Bilder geſchöpft, dann aber hatte beſchränkte, ja wahnſinnige Schwärmerei dieſelben mit ihrem giftigen Hauche befleckt. Daß man ſich ihrer Dichtungen, ja jener Bücher ſelbſt, nun mehr enthielt, um nicht denen gleich geachtet zu werden, die den ſchnödeſten Mißbrauch mit ihnen getrieben, lag in der Natur der Sache. Dazu kam aber auch jene, von Frankreich her nach Deutſchland eindringende Freigeiſterei, der die ſogenannten Rechtgläubigen nicht minder als die Pietiſten ernſtlich zu wehren ſich verpflichtet hielten, um ſo mehr, da man ſie durch den größeſten Herrſcher jener Zeit begünſtigt glaubte. Dem Spotte über dasjenige, was in den früheſten Zeiten der Kirche, nach dem Worte des Apoſtels, den Juden ein Ärgerniß, den Griechen eine Thorheit geweſen, glaubte man in der Kraft des Glaubens entgegentreten zu dürfen, aber klüglich habe man dasjenige zu vermeiden, woran, wenn es gleich Nebenſache ſei, der Hohn mit dem Scheine einigen Rechtes haften könne, wenn auch nur als an einem Geſchmackloſen; man habe deſſen ſich zu enthalten, das an vergangene Verirrungen erinnere, ſei es an ſich auch ſchuldlos. Die Liebe zu dem Erlöſer ſolle deshalb nicht weniger innig ſeyn, wenn man ihn auch nicht ferner „den Abgrund der allervollkommenſten Luſt" nenne, ein „verliebtes Luſtſpiel der Seele", wenn man ſich nicht ſehne „an die Troſtbrüſte ſeiner Liebe gedrückt zu werden", oder ſich rühme „von ſeiner Liebe trunken und voll zu ſeyn".*)

*) Vergl. die Lieder Nr. 177, 320, 459 im erſten Theile des Freylinghauſenſchen Geſangbuchs.

Hiemit ſtimmt auch im Allgemeinen der Inhalt der Vorrede Gellerts zu ſeinen geiſtlichen Oden und Liedern überein. Er beginnt damit, den Dichtern einzuſchärfen, daß es ihnen eine große Pflicht ſei, ihre Gabe dem Dienſte der Religion zu widmen, und bei der großen Gewalt des Geſanges über das menſchliche Herz, eben jene Gattung der Poeſie die geſungen werden könne, ihr zu heiligen. Durch die Geringſchätzung dürfe Niemand ſich irren laſſen, womit die Welt auf geiſtliche Lieder herabſehe, die Vorwürfe eines kleinen, einfältigen, abergläubiſchen oder milzſüchtigen Geiſtes, mit denen ſie geiſtliche Dichter überſchütte, dürften Keinen abſchrecken; wer nicht groß genug ſei über dieſe falſche Schande ſich hinwegzuſetzen, ſei des Glückes werth, nur den Beifall der Thoren und Leichtſinnigen zu haben. Die gute Meinung, ja die Frömmigkeit für ſich genommen, thue es aber allein noch nicht ohne die Gabe, und darin habe mancher wackere Mann geirrt, dadurch ſei eine Menge gezwungener, elender, froſtiger Lieder zu nicht geringer Mißachtung der geſammten Gattung entſtanden. Den Begabten müſſe aber auch daraus ein Anreiz entſtehen, für die geiſtliche Poeſie mehr zu arbeiten, weil die Sitte, der Geſchmack, die Sprache ſich verändere, und dadurch manches aufhöre erlaubt, gebräuchlich, unanſtößig zu ſeyn, was es den Vätern geweſen. Freilich ſei es die Härte der alten Sprache nicht allein, die den Geſchmack der Gegenwart beleidige, ſondern nur die gezwungene, froſtige, abentheuerliche. Die Stärke des Ausdrucks, die Größe des Gedankens, die Kürze und der Nachdruck entſchädige für das Harte: viele ſchöne Lieder der Vorzeit würden deshalb nach hundert Jahren eben ſo ſchön und geiſtreich ſeyn, als ſie es vor hundert oder zweihundert Jahren geweſen. Luther habe in ſeinen herrlichen Liedern die Sprache meiſt glücklich getroffen, ſo entfernt er auch von unſeren Tagen geweſen ſei. Es komme auf Deutlichkeit zunächſt an, die aus der Richtigkeit, nicht dem Matten oder Leeren entſtehe; auf Stärke des Ausdrucks, die nicht ſowohl Pracht und Schmuck der Poeſie, als Sprache der Empfindung, und die gewöhnliche des denkenden Verſtandes ſei. Das Bilderreiche, Hohe, Prächtige der Figuren ſei nicht das Singbare, es erfülle die Einbildungskraft und laſſe das Herz leer. Die übliche, gewählte Sprache der Welt müſſe zwar in dem geiſtlichen Liede vorherrſchen, mehr aber noch, wo möglich, die Sprache der Schrift, „dieſe unnachahmliche Sprache voll göttlicher Hoheit und entzückender Einfalt“. In den geiſtlichen Oden ſei eine doppelte Gattung zu unterſcheiden, jenachdem Unterricht oder Empfindung darin herrſche: Lehroden, und Oden für das Herz. In jenen werde Deutlichkeit und Kürze, in dieſen eine lebhafte, gedrungene, feurige, und doch ſtets verſtändliche Sprache erheiſcht; der einen wie der andern bedürfe die Kirche, zu Ausrottung des Irrthums, zu Befeſtigung in der Wahrheit, zu heilſamem Antriebe für alles Gute und Schöne. Sorgfalt für Wohlklang und Versbau ſei zwar zu empfehlen, doch dürfe das Nachdrückliche und Kräftige darunter nicht leiden, das Weſentliche nicht um des Geringeren willen zurückgeſetzt werden. — Mit dieſen Anſichten war Gellert an ſeine geiſtlichen Dichtungen gegangen. Er hält ſich frei von demjenigen, was in den Liedern der nächſten Vorzeit das Gefühl ſeiner Tage verletzte, und wenn er in ſeinem Vorworte, wo er es mit Schonung berührt, mehr andeutend als ausſprechend, es zurückführt auf Änderung der Sitte, des Geſchmackes, der Sprache, ſo verwahrt er ſich doch kräftigſt gegen Mißachtung des Alten als ſolchen, und ſpricht unverholen aus, daß es Undankbarkeit gegen die Väter, Unempfindlichkeit gegen das Erbauliche ihrer Lieder ſei, wenn man dieſe verdränge, um ihnen neuere unterzuſchieben. In dieſem Sinne ſind nun auch ſeine vier und funfzig geiſtlichen Lieder gedichtet; 33 auf bekannte Kirchenmelodieen, 21 in Maaßen, für die es bis dahin keine eigenen Singweiſen gegeben hatte. Neun unter

ihnen ſind Feſtlieder: 2 Weihnachtlieder, ein Neujahrslied, zwei Paſſions-, drei Oſterlieder, und eines auf die Himmelfahrt des Herrn, dieſes das einzige unter ihnen, das auf keine bekannte Melodie geſungen werden kann; alle übrigen werden wir den beiden, von dem Dichter ſelbſt unterſchiedenen Gattungen einordnen können. In den Feſtliedern zumal herrſcht die Sprache der Schrift vor, ja, manche von ihnen erſcheinen aus Sprüchen derſelben nur ſinnreich zuſammengewoben. Nirgend finden wir trockene Lehrhaftigkeit; was der Dichter einſchärfen will, hat er an ſich ſelbſt erfahren, was er lehrt, durch ſeinen Wandel bethätigt, und dadurch gewinnen ſie ein Überzeugendes, eine wohlthätige Wärme, die an das Herz dringt. Vor allen aber ſind ſeine Lob- und Danklieder, ſeine Gebet- und Troſtlieder durch dieſe ausgezeichnet, und unter ihnen eben die auf neue Strophen gedichteten, der Singweiſen noch bedürftigen; wir haben nur zu erinnern an jene köſtlichen Lieder: „Du biſts dem Ruhm und Ehr' gebühret ꝛc., Gott iſt mein Lied ꝛc., Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc., Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte ꝛc., Gedanke, der uns Leben giebt ꝛc., Du klagſt, o Chriſt, in ſchweren Leiden ꝛc." um die Überzeugung davon zu geben. Wer den Dichter, ſeine Lebensverhältniſſe, ſeine langjährigen Leiden kennt, wird zwar durch viele von ihnen an dieſe erinnert werden, doch geht dieſe Erinnerung über ſie nur hin wie ein leiſer Hauch, und thut ihrer allgemeinen Gültigkeit und kirchlichen Anwendbarkeit keinen Eintrag. Und wenn endlich nicht zu leugnen iſt, daß die Mäßigkeit im Ausdrucke deren der treffliche Mann aus Grundſatz ſich befliſſen hat, und die eine gegründete Veranlaſſung in dem überwuchernden Reichthum an oft unpaſſenden Bildern fand, von denen die Lieder der letzten Jahre des vorangegangenen, und der früheren des nun mehr als zur Hälfte verlaufenen geſtrotzt hatten, — wenn nicht geleugnet werden kann, daß dieſe Mäßigung in der Folgezeit, als ſeine Lieder für eine Weile als das höchſte Vorbild geiſtlicher Dichtung galten, die Urſache der Nüchternheit vieler ihm nachgehender Dichter geworden iſt, ſo wird man doch von einer ſolchen bei Ihm Nichts antreffen, mögen auch einige ſeiner Lieder zurückſtehen gegen andere. Aus allem dieſem erklärt ſich der Drang, für jene melodiebedürftigen Lieder Singweiſen zu beſitzen, damit das Geſchenk des hochverehrten Dichters nicht länger ſeines ſchönſten Schmuckes entbehre, damit die Kirche, die ihm bereitwillig die Thore geöffnet hatte, ſich ſeiner bald in vollem Umfange erfreuen könne. So geſchah es denn, daß achtbare, ja, ausgezeichnete geiſtliche Sänger ſich freiwillig um ihn ſchaarten, wie es, etwa ein Jahrhundert zuvor, um Paul Gerhard geſchehen war, daß ſie in Löſung einer gleichen Aufgabe mit einander wetteiferten; anders, wie es um Riſt geſchehen war, der den hervorragendſten Tonkünſtlern ſeiner Zeit verſchiedene Aufgaben zutheilte, oft nicht einmal ihnen Zeit laſſend, ſich mit denſelben genügend zu durchdringen, oder ſie in den Stand ſetzend, ſie vollſtändig zu löſen.

Unter den vier Sängern Gellerts, deren wir bereits zu Anfange dieſes Abſchnittes gedachten, finden wir nur zwei, eben die beiden früheſten, in ſeinen zahlreichen Briefen erwähnt: Doles und Bach. **Johann Friedrich Doles** war in einem Jahre mit Gellert (1715) zu Steinbach in Franken geboren, erhielt ſeine erſte wiſſenſchaftliche wie muſikaliſche Bildung auf dem Gymnaſium zu Schleuſingen und bezog dann die Hochſchule zu Leipzig. Hier genoß er den Unterricht Johann Sebaſtian Bachs, doch ohne, wie es ſcheint, von der ernſten und tiefſinnigen Richtung dieſes Meiſters beſonders angeſprochen zu werden. Einen viel lebhafteren Zug übte die Oper ſeiner Tage auf ihn, er beſuchte häufig die glänzenden Vorſtellungen Haſſeſcher Singſpiele, die auf dem Jagdſchloſſe Hubertsburg ſtattfanden, entzückte ſich an dem Geſange der Fauſtina, ja, es wird erzählt daß er als

Tenoriſt ſelbſt an der Ausführung der Chöre Theil genommen habe. Im Jahre 1744 wurde er als Cantor nach Freiberg berufen, und zwölf Jahre ſpäter (1756) nach Harrers Tode an das Leipziger Stadtcantorat, dem er bis zum Jahre 1789, 33 Jahre, ehrenvoll vorſtand, und dann ſeinem Wunſche zufolge in Ruheſtand verſetzt wurde, wo denn Hiller an ſeine Stelle trat. Auch bei vorgerückten Jahren und ohne amtliche Verpflichtung ſetzte er ſeine Kunſtthätigkeit noch fort, bis er am 8ten Februar 1797, im 82ſten Jahre, ein hochbetagter Greis, aus dem Leben abgerufen wurde.

Funfzehn Jahre war Gellert in Leipzig heimiſch und deſſen großer Ruf durch mehre ſeiner Hauptwerke ſchon begründet, als Doles dort ſeinen Wohnort erhielt. Als Univerſitäts-Muſikdirector fand er leicht Gelegenheit dem hochgeſchätzten Manne ſich zu nähern, und dieſer ſcheint bald Gefallen an ihm gefunden, und ihn ſeines nähern Umgangs gewürdigt zu haben; ein Verhältniß, das durch deſſen ein Jahr ſpäter erſchienene geiſtliche Lieder noch feſter geknüpft wurde, denen Melodieen zu geben, ſoweit ſie deren noch bedürftig waren, Doles ſogleich ſich beeilte. Schon im Jahre 1761 war dieſes Verhältniß zu warmer Freundſchaft geworden, ſo daß Gellert nicht anſtand, in liebevoller Sorge um den damals Verwittweten, ihn ſeiner liebenswürdigen Dresdner Correſpondentin, Caroline Lucius, als Gatten anzutragen, um auch dieſer Freundin, wenn ſein Vorſchlag angenommen werde, in unmittelbarer Nähe ſich erfreuen zu können. In ſeinem Briefe an ſie vom 15ten Auguſt 1761 beſchreibt er ihr Doles' Perſönlichkeit und Lage; man wird dieſe wenigen Zeilen, als Andenken an einen wackern Mann, nicht ungern hier leſen. „Wer dieſer Doles iſt? ich will Ihnen den Mann kennen lehren, wie man einen Unbekannten im Umgange kennen lernt. Zuerſt von Perſon. Stellen Sie Sich alſo einen Mann von vierzig Jahren mit einer aufrichtigen, verſtändigen und heitern Miene vor, deſſen Perſon gut gewachſen und durch ſich angenehm iſt, der ſich gut trägt und durch ſein äußerliches Betragen Vertrauen erweckt. Sein Charakter? Er iſt ein rechtſchaffener Mann, chriſtlich, verſtändig und wirthſchaftlich. Er iſt nicht gelehrt, und hat doch Wiſſenſchaft genug für ſein Amt, und Eifer und Geſchicklichkeit es gut zu führen. Er iſt ſehr muſikaliſch und hat auch Geſchmack und Liebe für die andern ſchönen Wiſſenſchaften. Er iſt ein vertragſamer College, ein zufriedener Mann im Hauſe und ein munterer, beſcheidener Mann in Geſellſchaft. Mit ſeiner verſtorbenen Frau hat er vortrefflich gelebt, und hat einen Sohn von ihr, 13 bis 14 Jahr alt*), den er wohl erzieht.“ Die Befragte lehnte die Werbung fein und ſcherzhaft ab, und Doles führte dann eine Andere heim, der ſie ſich in treuer, inniger Freundſchaft verband. Seinen Zweck hatte Gellert nicht erreicht, aber ſein Zeugniß wird dem Manne, über den er es ablegte, zu ſteter Ehre gereichen.

Daß Doles, obgleich Schüler Sebaſtian Bachs, dennoch zu deſſen Schule nicht gerechnet werden könne, haben wir zuvor ſchon angedeutet; unverkennbar geht es hervor aus den von ihm ausgeſprochenen Anſichten über Erforderniß und Beſchaffenheit der Kirchenmuſik, die er zwar erſt in einer viel ſpätern Zeit ſeines Lebens, als Greis von 75 Jahren, öffentlich geäußert hat, die aber ohne Zweifel auf einer ſchon früher gewonnenen Überzeugung beruhten, welche für ihn wohl bereits 1758 zu einer leitenden geworden war; wie ſie ſich denn durch Alles bethätigt, was von ſeinen Werken öffentlich

*) Johann Friedrich Doles, geb. zu Freiberg am 26ſten Mai 1746, Doctor der Rechte und Beiſitzer der Juriſtenfacultät zu Leipzig. Er ſtarb noch vor ſeinem Vater, am 16ſten April 1796, im faſt zurückgelegten 50ſten Jahre. Neben ſeiner amtlichen Thätigkeit übte er auch die Tonkunſt mit Erfolge.

geworden iſt. Wir finden ſie niedergelegt in der Vorerinnerung zu ſeiner Cantate über Gellerts Lied: „Ich komme vor dein Angeſicht," womit er von ſeinem Amte feierlich Abſchied nahm, und die er 1790 zu Leipzig herausgab, ſie Naumann und Mozart (der kurz zuvor in Leipzig ſeine Neigung gewonnen hatte) zueignend. Die einleitenden Worte die er dort redet, bezeichnen ſo beſtimmt ſeinen Standpunkt, ſeine Hinneigung zur Oper im Metaſtaſio-Haſſeſchen Sinne — denn an die Mozartſche wird man, ſeinen Worten zufolge, kaum zu denken haben, eher an die Naumannſche —; wir ſehen, wie der Fortgang der Entwicklung ſeiner Anſichten ihn in Zweifel und Bedenklichkeiten verwickelt, die er zwar zu löſen ſucht, ſie aber doch nicht gänzlich entfernen kann, daß wir nicht Anſtand nehmen dürfen, ihrem weſentlichen Inhalte nach ſie hier einzuſchalten, auch deshalb, um nun einmal eine eigene Rede von ihm zu vernehmen, nachdem wir ſeinen Freund und Gönner über ihn haben reden gehört. „Wie muß eine Kirchenmuſik beſchaffen ſeyn, was iſt ihr Zweck? (fragt er). So wie aller Muſik: Rührung des Herzens. Die Kirchenmuſik muß Liebe, Vertrauen, freudige Dankbarkeit gegen Gott, Mitleid, ſanftes Wohlwollen gegen andere Menſchen, Freude über ihre Glückſeligkeit, tiefe Traurigkeit über unſere moraliſchen Vergehungen, ſüße Ruhe und innige Wonne über das Wohlgefallen des höchſten Weſens, begeiſterndes Entzücken über die frohen Ausſichten in die Ewigkeit ꝛc. ausdrücken und erwecken. Eine Folge von Tönen, die dergleichen Gefühle in den mehrſten Menſchen hervorbringen, heißt ein ſchöner Geſang; dieſer iſt alſo Hauptſache, und die begleitende Harmonie muß ihn bekräftigen und unterſtützen, aber nicht verdunkeln; ſie iſt Dienerin, und darf nicht herrſchen wollen. Noch beſondere Kraft und Annehmlichkeit, ja, ich möchte ſagen, äſthetiſche Einheit, oder noch lieber Einförmigkeit, erhält die ſchöne Melodie durch die Ähnlichkeit der Ein- und Abſchnitte, oder der Rhythmen; durch dieſe, und eine ſimple Harmonie wird die Muſik für jedes empfindſame Ohr deutlich und faßlich. Nun die Mittel, wodurch die Kirchenmuſik ihren Zweck erreicht, noch einmal kürzlich: Sie muß einen ſchönen, fließenden und rührenden Geſang haben; eine deutliche, faßliche und den Geſang unterſtützende Harmonie; einen leichten, verſtändlichen Rhythmus. Hieraus iſt klar, daß diejenigen Kirchenmuſiken, welche nur künſtliche Fugen enthalten, oder fugenartig und zu ängſtlich nach den ſtrengen Regeln und Künſteleien des doppelten Contrapunkts ausgearbeitet ſind, nicht in die Kirche gehören. Sind Fugen ꝛc. Ausdrücke leidenſchaftlicher Empfindungen? Sie ſind bloß Kunſtwerke des Verſtandes und beluſtigen allenfalls den Kenner, welcher die Tiefe der Harmonie durchſchaut, mit der Setzkunſt vertraut iſt, an der Beobachtung der Regeln, an den großen Schwierigkeiten, die der Componiſt oder Spieler überwanden, ein Vergnügen findet, der es bewundert, wie künſtlich und glücklich der Tonſetzer ſein Thema per augmentationem, diminutionem, conversionem etc. durchzuführen wußte. Hat denn aber die Muſik die Beluſtigung des Verſtandes zum Endzweck? Soll man ein Tonſtück, ſo wie eine Uhr, wegen ihrer künſtlichen Zuſammenſetzung bewundern, und ſind denn in der Kirche alle Zuhörer, oder auch nur der größeſte Theil derſelben, ſolche gelehrte Kenner der Muſik, oder wird nur um dieſer oft ſehr wenigen Kenner willen Kirchenmuſik gemacht? Die mehrſten Menſchen welche die Kirchenmuſik anhören, wiſſen wenig oder nichts von der Setzkunſt und folglich auch nicht mehr von den intellectuellen Schönheiten eines ſolchen Satzes; ſie ſind bloß Liebhaber, und oft in dem eingeſchränkteſten Sinne. Wie können aber dieſe Wohlgefallen an einem harmoniſchen und unrhythmiſchen Wirrwarr finden, der in ſehr vielen fugenartig geſetzten Kirchenmuſiken herrſcht? Eine ſolche Muſik giebt weder ihrem Verſtande etwas zu verſtehen, noch

ihrem Herzen etwas Intereſſantes zu fühlen, und man wird auch ſichtbar gewahr, daß der große Haufe bei Aufführung und Anhörung derſelben Langeweile, wo nicht Mißvergnügen empfindet. Aber gewiß wird nie ein Stück ohne warme Theilnehmung des Herzens angehört, in welchem ein ſüßer Geſang, eine deutliche Harmonie und faßlicher Rhythmus herrſcht. Wird denn aber die Kirchenmuſik nicht zur Herzensrührung und Erbauung eines Jeden, der an der öffentlichen Gottesverehrung Antheil nimmt, gemacht? — Fern ſei es von mir, der ich ein Schüler des ſeel. Sebaſtian Bachs bin, und ſelbſt viel im Fugenſtyl componirt habe, die höhere Tonſetzkunſt herabzuwürdigen, oder wohl gar zu verwerfen; nein, ich mißbillige nur deren unſchickliche Anwendung. Wenn ich eine Verſammlung gelehrter Tonkünſtler zu Zuhörern habe, ſo würde ich mich freilich gern mit einer tief durchdachten Fuge auf der Orgel hören laſſen, aber nicht ſo in der Kirchenmuſik bei der öffentlichen Gottesverehrung und in der Abſicht, ungelehrte Zuhörer zu rühren.“

Wir unterbrechen hier für eine Weile die Rede des wohlmeinenden Meiſters um einige aus der Sache fließende Bemerkungen einzuſchalten. Die Überzeugung, die ſich hier ausſpricht, war ohne Zweifel auch die ſeines Dichters, der, wie wir ſpäter vernehmen werden, dem was man gemeinhin Kunſt in der Muſik zu nennen pflegt, fremd war; durch den Umgang mit ihm wird jene Anſicht, ſchon auf eigener Neigung beruhend, ſich allgemach mehr befeſtigt, und endlich dahin ausgebildet haben, wie ſie an der mitgetheilten Stelle ſich ausſpricht. Sie iſt in ſofern eine richtige, als eine Kunſt, die nur ein ſinnreiches Spiel mit den Kunſtmitteln bietet, deren Werth nur auf glücklich überwundenen, ſelbſtgeſchaffenen Schwierigkeiten und erfolgreich vermiedenen Übelſtänden beruht, dieſen Namen nicht verdient, wenn ſie auch Vorübung ſeyn kann für freieres Bilden; daß ſie alſo eben ſo wenig in der Kirche als ſonſt wo ihre Stelle findet. Es iſt jener Anſicht beizuſtimmen, ſofern man ſie dahin beſchränkt, daß Tonwerke, wenn der Kirche beſtimmt, die Möglichkeit des Empfundenwerdens in dem Geiſte und Sinne worin ſie geſchaffen wurden, gewähren müſſen; des Empfundenwerdens, nicht des vollen Verſtändniſſes von ihrem innern Baue und Zuſammenhange, deſſen nur die Kundigen theilhaft werden können, die in der Kirchgemeinde ſtets die Minderzahl bilden. Dieſes innige, tiefe Empfinden, in der Kirche allerdings für Alle die Hauptſache, mag es auch voller und reicher werden, wenn im Bunde mit dem Verſtändniſſe, iſt aber keineswegs an jene Kunſtloſigkeit und Nüchternheit geknüpft, die uns Doles empfiehlt, und die er zumal in der Harmonie überall anzutreffen wünſcht. Es iſt entſchieden falſch, wenn er behauptet, daß dieſe dem Geſange und dem Rhythmus ſchlechthin untergeordnet ſeyn müſſe, ſie iſt mit ihnen gleichberechtigt als der Lebensgeiſt, der, durch den Tonkünſtler geweckt, die volle Bedeutung beider erſt entfalten ſoll. Es iſt falſch, wenn Doles ausſpricht, daß nur der möglichſt gleiche Fortgang der begleitenden Stimmen der Melodie Gerechtigkeit widerfahren laſſe; denn es lehrt die Erfahrung, daß, wo im Sinne des Ganzen dem Einzelnen die ſorgfältigſte Ausgeſtaltung geworden iſt, wo Geſang in edelſtem Sinne dem Geſange ſich anſchmiegt in anmuthiger Freiheit, in liebevoller Selbſtändigkeit, und nicht Dienendes nur, auf alle Eigenthümlichkeit verzichtend, für ſich alſo ganz bedeutungslos, ſich knechtiſch unterordnet, — daß da, auch von dem Unkundigen ein regeres Leben empfunden, alſo eine tiefere Einwirkung erfahren wird, ſelbſt wenn er nicht weiß woher es entſpringt. Hat aber der Tonkünſtler das Einzelne in die Geſammtheit des Ganzen zu verſchmelzen gewußt, wie bei dem eben Geſagten nothwendig vorauszuſetzen iſt; bringt er an heiliger Stätte bei gleicher, wiederkehrender, oder auch nur

ähnlicher Veranlaſſung ſein Werk öfter zum Gehör; ſollte ihm da die Hoffnung nicht blühen dürfen, das Empfundene werde allgemach auch bei den Unkundigen dem Verſtändniſſe mindeſtens ſich nähern? Es iſt falſch endlich, daß die völlige Gleichmäßigkeit des rhythmiſchen Baues ein nothwendiges Erforderniß der Eingänglichkeit eines Tonſatzes ſei; dieſe Behauptung widerlegt ſich ſchon durch die eigenthümliche Erſcheinung des rhythmiſchen Wechſels in den volksmäßigen Kirchengeſängen aus der erſten Zeit der Kirchenreinigung, und ſie lehrt uns, daß nur Ebenmäßigkeit das zu Heiſchende ſei, ſchwerer allerdings zu erreichen als jene, die durch den bloßen Maaßſtab zu erlangen iſt. Konnte Sebaſtian Bach — des allgemeinen Verſtändniſſes zu geſchweigen — auch das Empfundenwerden ſelbſt bei der Mehrheit nicht erlangen durch ſeine kirchlichen Tonſätze, ſo lag es nicht an dem Übermaaße von Fugen, denn dieſe Form, in ſtrengerem Sinne der Technik genommen, wird man ſelten in ihnen finden; nicht in dem Fugenartigen, denn dieſes iſt, wie wir gezeigt zu haben hoffen, nicht das an ſich in der Kirche Verwerfliche; nicht in der „zu ängſtlich nach den ſtrengen Regeln und Künſteleien des doppelten Contrapunktes" geſchehenen Ausarbeitung, denn Niemand hat dieſe Regeln um der Sache willen mit größerer Kühnheit hintangeſetzt als er. Es war darin begründet, daß Bach die Selbſtändigkeit des Einzelnen, wenn nicht durchweg, doch in den meiſten Fällen, auf eine Weiſe erſtrebte, daß darüber das Ganze zu einem geheimnißvollen, durch die — daß wir ſo ſagen, verſchleierte — Harmonie nicht genügend gelöſ'ten Räthſel wurde, dem Empfundenwerden hier alſo das Verſtändniß voraufgehen mußte. Deſſen war Doles, vormals ſein Schüler, zwar inne geworden, aber durchdrungen hatte er die Urſache davon nicht; er hatte die Überzeugung gewonnen, daß auf dem Wege des Meiſters nicht fortzugehen ſei, wie ein ſolcher denn auch wahrlich nur einem ſo ungemeinen Geiſte als Ausnahme geziemen konnte. Aber nun ſchlug er den ſchlimmſten, den unſicherſten Weg ein: er trachtete nach „Rührung des Herzens," die ihm Zweck und Endziel aller Tonkunſt wurde, und alſo auch der Kirchenmuſik. Ja, den ſchlimmſten, den unſicherſten Weg hatte er gewählt. Keineswegs etwa, daß die Tonkunſt in der Kirche nicht zum Herzen dringen ſolle und werde, wenn ihre Schöpfungen aus der Tiefe des Gemüthes hervorgequollen ſind, wenn der innere Drang, dem Höchſten gegenüber eine der mannichfachen geheimnißvollen Beziehungen der menſchlichen Bruſt zu Ihm in Tönen laut werden zu laſſen, in dieſen wahrhaft Seyn und Geſtalt gewonnen hat, wenn heilige Reinheit und Schönheit mit unnennbarer Gewalt durch ſie unſere Seele erfaßt und erfüllt! Aber was ſollen uns alle jene ſanften, milden, und daß wir ſie mit dem rechten Namen nennen, weichlichen Empfindungen des Herzens, die endlich nur ſchwächend und entnervend wirken auf den, der ſich ihnen unbedingt hingiebt, und die uns hier als das allein Rechte empfohlen werden? Aus ſeines Gellert geiſtlichen Liedern hatte, fürwahr! Doles nicht lernen können, daß es auf ſie vorzüglich ankomme; aber wird man es dem ſchwergeprüften Dichter, dem müden Kämpfer, ſo hoch anrechnen können, wenn ihm, dem doch im allgemeinſten Sinne nur von der Tonkunſt Berührten, die Töne die liebſten waren, die weich, lindernd, ſchmeichelnd in ſeiner Bruſt widerklangen? Dadurch wirkte er, der nun überall faſt als Leitſtern Anerkannte, zurück auf das für ſolche Einwirkung nur zu empfängliche Gemüth ſeines Sängers, und ſo konnte es in ganz natürlicher Entwicklung geſchehen, daß durch dieſen, den Zögling des kunſtreichſten Meiſters, eine Lehre verkündet wurde, welche die völlige Kunſtloſigkeit als höchſtes Ziel aufſtellte.

Kehren wir nun zurück zu dem Schluſſe unſerer Vorerinnerung, Doles' folgende Worte zu

vernehmen. „Vielleicht (fährt er fort) wird man mir den Einwurf machen: da wird ja aber die Kirchenmuſik herab zur Oper erniedrigt! — Was iſt der Zweck der Opernmuſik? bloß unſere ſinnlichen Organe zu kitzeln? Nichts weniger. Sie ſoll unſer Gefühl für das wahre Schöne, das Gute, das Vollkommene, die Tugend ꝛc. erheben, verfeinern und beleben; ſie ſoll Abſcheu vor dem Laſter erwecken, uns Troſt, Ruhe, Zufriedenheit ꝛc. einflößen, kurz, ſie ſoll das Herz des Menſchen mit beſſern. Iſt dieſes aber nicht auch die letzte Abſicht der Kirchenmuſik? — Ich will keineswegs ſagen, daß ganze Opernarien in der Kirche aufgeführt werden ſollen, ſondern nur die leichte Faßlichkeit und Folge der Rhythmen, die ſimple und kräftige Harmonie und die herzſchmelzende Melodie, die man oft, beſonders in den neueren Opern antrifft, ſollte die Kirchenmuſik haben. Auch der Einwand, den man mir machen könnte, daß vermöge der Ideenaſſociation Vorſtellungen des Theaters bei ähnlichen Tonfolgen in der Kirche ſich dem Zuhörer wieder gegenwärtig darſtellten, iſt ungegründet. Denn ähnliche Töne erwecken wohl die Gemüthsbewegungen, die wir hatten, da wir ſie ſonſt hörten, weniger oder ſtärker, aber keine Begriffe und Vorſtellungen, beſonders wenn ſo viele äußere Urſachen, als gewöhnlich in der Kirche, das ſcharfe Nachdenken darüber verhindern.“

Hier wird es nun vollkommen deutlich, auf welchem Wege der Schreiber dieſer Worte zuerſt zu der Überzeugung gelangt war, die erſt ſpäter größere Feſtigkeit bei ihm erlangte. Dieſes Weges erinnert er ſich an dieſer Stelle, und es ſcheint ihm doch, als wenn er deshalb erſt einer Rechtfertigung bedürfe. Um dieſer willen wird ihm die Oper, was ſie ſicherlich am Hofe Königs Auguſt nicht war, wo Doles, ſelbſt mitwirkend, ſich für ſie begeiſtert hatte, eine Schule der Sitten, der Tugend, der Vollkommenheit, eine Schutzwehr gegen das Niedrige und Laſterhafte, eine Hülfsanſtalt zur Beſſerung des menſchlichen Herzens, die der Kirche darin zur Seite ſtehe! Und war man bereits ſeit dem Anfange des Jahrhunderts daran gewöhnt, die in dieſem Schauſpiele herrſchenden, an ihm und durch daſſelbe entwickelten Formen auch in der Kirche eingebürgert zu ſehen; hatte man durch Mattheſons vielgeltende Stimme ſich darüber beruhigt gefunden, ja, in dieſem Einbürgern die Erfüllung eines göttlichen Gebotes erkennen gelernt; war nun endlich auch die Überzeugung erwachſen, daß jene kunſtreicheren Formen, in deren Anwendung man eine Weile das Unterſcheidende der kirchlichen Tonkunſt von der Bühnenmuſik zu finden geglaubt hatte, dieſer nicht geziemend, ja ihr geradehin ſchädlich ſeien, daß ſie die Erreichung ihrer Zwecke verhinderten, ihr wahrhaftes Weſen entſtellten: ſo war dadurch zugleich die letzte Schranke gefallen zwiſchen beiden Gebieten, deren Herrſcherinnen nun auf gleichem Wege als Gehülfinnen mit einander fortgingen. Dem Herzen ſollte nun durch Beide alles zur Liebe geſchehen, um es auf beſſere Wege zu bringen; von ihm war allermeiſt die Rede, dem trotzigen, verzagten Dinge, deſſen Dichten und Trachten böſe iſt von Jugend auf, wie die Schrift ſagt, und das, wahrlich! in Gefühlsſchwelgerei keine Umwandlung erfährt, ſondern als ein reines, voll neuen gewiſſen Geiſtes, erſt neu geſchaffen werden muß!

Wir haben uns anſcheinend von unſerem Gegenſtande entfernt, doch ohne ihn aus dem Auge zu verlieren, denn es iſt nicht unwichtig, die Glieder des um den erſten geiſtlichen Dichter jener Tage geſchaarten Sängerkreiſes zugleich in ihrem Verhältniſſe zu der Entwickelung des kirchlichen Kunſtgeſanges ihrer Tage kennen zu lernen; was aber konnte uns hier willkommener ſeyn als die eigenen, wenn auch ſpäteren Bekenntniſſe des früheſten unter ihnen! Doles' Betonung Gellertſcher geiſtlicher Lieder erſchien zuerſt 1758, ein Jahr nach deren Herausgabe, im Verlage Johann Gottlob Imma-

nuel Breitkopfs zu Leipzig, unter dem Titel: „Melodieen zu des Herrn Prof. C. F. Gellerts Oden und Liedern, die noch nicht mit Kirchenmelodieen verſehen ſind, vierſtimmig mit untergelegtem Texte, und fürs Clavier mit beziffertem Baſſe, zur Privat- und öffentlichen Andacht geſetzt" ꝛc. Wir erhalten hier 21 Lieder und Melodieen auf 38 Seiten in ſchönem, fehlerfreiem Drucke. Die Vorrede, geſchrieben am 16ten April 1758, ſpricht ſich mit wenigen Worten aus über Sinn und Abſicht des Unternehmens. „Das, was dem Herrn Profeſſor Gellert den erſten Gedanken eingab (ſagt Doles), dieſe Lieder zu verfertigen, und was ſeine fromme Muſe bei Ausführung ſeines Vorſatzes war, iſt auch meine Hauptabſicht geweſen: nämlich für die Privat- und vielleicht auch öffentliche Andacht zu arbeiten. Herr Profeſſor Gellert glaubte ſeine Abſicht zu erreichen, wenn er Lieder anfertigte, wo eine ſanfte und ungekünſtelte Empfindung herrſchte, in der ſich das Herz des gemeinſten ſeiner Leſer eben ſo wohl als des vollkommenſten finden muß; und ich habe geglaubt, die ſeinige und die meinige zu erreichen, wenn ich nach eben dem Entwurfe, nach welchem er ſeine Lieder machte, leichte und ungekünſtelte Choralmelodieen verfertigte, die in vier Stimmen und in Chören können geſungen und auch mit dem Generalbaſſe auf dem Claviere geſpielt und von einer einzelnen Stimme geſungen werden. Wenn ich meine eigene Empfindung geſtehen darf, ſo hat mich keine Muſik zur Andacht ſo ſehr begeiſtern können als das Natürlichfromme, das ich in einer guten Choralmelodie, dergleichen ſehr viele von unſeren gewöhnlichen Choralmelodieen ſind, zu hören geglaubt habe. Nach verſchiedenen von dieſen ſchon bekannten Choralmelodieen hat Herr Profeſſor Gellert ſelbſt viele von ſeinen Liedern verfertigt, und nach meiner wahren Empfindung finde ich ſie ſo ſchön und ſo wohl gewählt, daß ich es nicht vor nöthig geachtet habe, auf eben dieſe Lieder neue Melodieen zu machen."

Der übrige Theil der Vorrede betrifft nur die Anordnung des Druckes und bedarf hier keiner Erwähnung. Doles' Vorliebe für die Melodieen des Gemeinegeſanges, die er in dem Mitgetheilten bekennt, ſteht mit ſeiner geſammten Anſicht von kirchlicher Tonkunſt in genauem Zuſammenhange, wenn ſie auch gewiß an dem Rührenden in engerem Sinne vorzüglich gehaftet haben wird. Hiller, der ihn 1768 in dem 7ten Stücke ſeiner Wöchentlichen Nachrichten*) wegen der ſanften, angenehmen Melodieen, der vollen, kräftigen Harmonie, der beſſeren Texte ſeiner Kirchenmuſiken rühmt, ihn auch darum lobt, daß er an die Stelle der herkömmlichen Cantaten Davidiſche Pſalme nach Luthers Überſetzung betone, zollt ihm ſpäter volle Anerkennung wegen einer von ihm eingeführten neuen Art von Kirchenmuſik**). Er führe Choräle in der Kirche auf, ſagt er, mit Vor-, Nach- und Zwiſchenſpielen der Inſtrumente, bei dem Geſange durch Poſaunen verſtärkt; es ſei erbaulich, die ganze Gemeine dabei einſtimmen zu hören! So habe er die Choräle: „Herr Gott dich loben wir; Gott der Vater wohn' uns bei; Komm heiliger Geiſt ꝛc.; Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc." bearbeitet; ſo in der Folge (1770)***): „Vom Himmel kam der Engel Schaar ꝛc.; Gelobet ſeyſt du, Jeſu Chriſt ꝛc.". Von ſeiner Vorliebe zu Melodieen geiſtlicher Lieder redet Doles auch am Schluſſe der Vorrede ſeiner Abſchiedscantate. Man klage, ſagt er dort, über den Mangel guter Motetten und Arien, die zur Rührung und Erbauung geringer und vornehmer Liebhaber von den Stadtſingechören richtig und gut

*) S. 51. 52.

**) S. 134 des Anhanges zum dritten Bande des angegebenen Werkes.

***) S. 21 im 2ten Stücke des Jahrganges von 1770.

abgesungen werden könnten. Er habe bemerkt, daß besonders solche Motetten mit ungemeinem Beifalle aufgenommen worden, in welche gute und schickliche Choräle eingewebt seien. Deshalb finde er sich bestimmt, die Ruhe, die ihm die Niederlegung seines Amtes vergönne, nach dem innigsten Wunsche seines Herzens, doch nur einigermaaßen der Welt noch nützlich zu seyn, zu Herausgabe einer solchen Sammlung von Motetten und Chorarien zu benutzen. Ich habe nicht finden können, daß eine solche Sammlung wirklich im Drucke erschienen sei, und meines Wissens ist nur ein arienhaftes Motett solcher Art durch Hiller, seinen Amtsnachfolger, im 2ten Theile seiner Motettensammlung (1777, Seite 36) öffentlich gemacht, auf das wir später zurückkommen.

Daß Gellert Gefallen an Doles' Melodieen seiner Lieder gefunden habe, ist nicht zu bezweifeln. In einem Briefe an seine Schwester vom 9ten Juli 1758, bald nach dem Erscheinen jener Singweisen, erzählt er ihr, er habe seinen 43sten Geburtstag (am 4ten desselben Monats) dadurch begangen, daß er Vormittags elf Uhr sich 4 Thomasschüler kommen lassen, ihm einige dieser Lieder vorzusingen, und drei Jahre später (am 16ten September 1761) bekennt er seiner Freundin Caroline Lucius, er sei zu Thränen gerührt worden, als er in niedergeschlagener Stimmung, von Ungeduld geplagt, in die Kirche getreten sei und von den Schülern ihm sein Lied entgegengesungen worden:

O Herr, mein Gott, durch den ich bin und lebe,
Gieb daß ich mich stets deinem Rath ergebe ꝛc.,

wo er denn gedacht: Bist du der Mensch, der dieses Lied gemacht und seine Kraft nicht im Herzen hat? und begonnen habe, um Muth und Freudigkeit zu beten und zu kämpfen. Die Kirche hat gegen den Dichter wie den Sänger entschieden; vom Sängerchore herab wird man Doles' Melodieen wohl vernommen haben, aber die Gemeine hat sich deren keine angeeignet. Abgesehen auch von der Überladung mit ausdrücklich vorgeschriebenen Singmanieren und der steifen, jeder reinen Empfindung widerstrebenden Zierlichkeit, die sie dadurch erhalten, entbehren sie alles dessen, was im Volke leicht Anklang findet: einfachen, großartigen Fortschrittes, bezeichnender Schlußfälle. Man wird sich durch die mitgetheilten Singweisen eines Trost-, eines Lobliedes*) leicht davon überzeugen. Jenes erste bewegt sich schon im ersten Takte abwärts durch eine verminderte Septime, ein beschwerliches Tonverhältniß für den ungebildeten Sänger, dem eben so der Übergang aus D nach C moll (von der 3ten zur 4ten Zeile), wenn auch sonst ungezwungen, nicht eingänglich seyn kann. Die Weise dieses zweiten hat zwar einen bequemeren Fortschritt für eine ungeübte Kehle, allein die schleppenden, gedehnten Schlußfälle, wo der Inhalt des Liedes freudigen Aufschwung erheischte, müssen Verdruß erregen. Es ist merkwürdig, daß Doles, der Anwalt völliger Kunstlosigkeit bei innerer Ausgestaltung geistlicher Gesänge, dennoch ein Ungenügen, das Gefühl der Nüchternheit dabei gefunden haben muß, weil er stets durch allerhand Zierlichkeiten und vorgeschriebene, oft ganz willkührliche Abschattungen des Vortrages, ja wirkliche Effekthascherei, einen Ersatz für das Mangelnde gesucht hat. Ein Beispiel davon giebt sein schon früher erwähnter, von Hiller in seiner Motettensammlung mitgetheilter geistlicher Tonsatz für 4 Singstimmen. Er bringt uns drei Abschnitte entgegen, deren erster (A moll, ¾) mit einiger Breite die Worte behandelt: „Herr, wer bin ich und was ist mein Haus, daß du mich bis hieher gebracht

*) Du klagst o Christ in schweren Leiden ꝛc.; Du bist's, dem Ruhm und Ehr' gebühret ꝛc. Nr. 111. 112.

haſt?" Unaufhörlich wechſeln hier Chor- und Einzelgeſang, Stärke und Schwäche, ohne beſtimmte innere Veranlaſſung, wobei denn auch Pralltriller und Doppelſchläge nicht geſpart werden. Nachdem der Geſang, ſonſt im Satze ganz ſchlicht, eine Weile ſo fortgegangen iſt, vernehmen wir, immer nur von einzelnen Stimmen vorgetragen, folgende Strophe, auf die Weiſe: „Wer nur den lieben Gott läßt walten":

Mein treuer Gott, was ſoll ich ſagen,
Daß du mir ſo viel Gut's gethan
In allen meinen Lebenstagen,
Daß ichs nicht ſatt erzählen kann?
Ja, eh' ich noch die Welt geſehn,
Iſt mir von dir viel Gut's geſchehn!

Zwiſchen die einzelnen Zeilen dieſer Strophe flicht der erſte Satz ſich regelmäßig wieder ein mit ſeinen melodiſchen Wendungen, ſeinem Wechſel der Stimmenfülle; Chor- und Einzelgeſang ſtehen oft dabei ſchroff nebeneinander, wie bei dem Ausrufe: „Herr, Herr!" Im leiſeſten Hauche verklingt endlich dieſe zweite Abtheilung, die Frage: „Wer bin ich?" erſtirbt auf den Lippen, und nun ſchließt ſich die 3te an. Es ertönt vom Chore ganz leiſe geſungen und choralmäßig — in dem Sinne, daß jeder Sylbe ein einziger Ton, und durchweg von gleicher Dauer, zugetheilt iſt, nur daß, wo der Schlußfall es vergönnt, der vorletzte mit einem Triller geziert wird — die Melodie des Neumarkſchen Liedes zu folgenden Worten:

Und da ich kaum die Welt erblicket,
Hat deine Güte mich umarmt;
Die Taufe hat mich hoch beglücket,
Da haſt du meiner dich erbarmt!
Da nahmſt du mich an als ein Kind
Und wuſcheſt mich von meiner Sünd'.

Dazu läßt, zierlich verbrämt, ein einzelner Tenor mit voller Stimme, die gleichen Worte unaufhörlich wiederholend bis dieſe Strophe beendigt iſt, den Spruch vernehmen: „Herr, Herr, ich bin zu geringe aller Barmherzigkeit und aller Treue, die du an deinem Knechte gethan haſt". Es iſt dieſer Satz offenbar eine jener Choralmotetten, deren Doles am Schluſſe der Vorrede zu ſeiner Abſchiedscantate als beſonders erwecklich, für Hohe und Niedere vorzüglich erbauend gedenkt, und die gute Meinung dabei wird man nicht verkennen; allein iſt der Leerheit und Nüchternheit durch zweideutige Mittel, wie die beſchriebenen, wohl aufzuhelfen? Die Melodie eines allbekannten Liedes, an welchem, ſeit es ſein Dichter ſang, gar Viele ſich getröſtet haben, das in das Leben Mancher tief verwebt iſt, hat durch die Erinnerungen, die ſie aufruft, durch ihre, die Worte belebende Kraft, an ſich ſchon etwas zum Herzen Dringendes; wie leicht wird es alſo, Rührung durch ſie zu erwecken, wo ſie, einem anderen Geſange geſchickt eingeflochten, durch die ganze Anordnung kenntlich hervorgehoben iſt, wo ſie zuletzt wie ein leichter Duft um die Töne einer einzelnen Stimme ſchwebt, die uns Worte frommer Demuth und Dankbarkeit zu vernehmen giebt? Rührung erweckt ſie, es iſt wahr, aber doch

nur eine vergängliche, nicht tiefer dringende, und man wird, ſobald der Reiz der Neuheit ſich abgeſtumpft hat, bald geſättigt von einem Tonſatze ſich abwenden, dem lebendige innere Ausgeſtaltung gebricht, in welchem nur die Abſicht des Reizens, des Rührens hervortritt, und wo die edle, keuſche, kirchliche Würde eines feſten Geſanges, der die kunſtreiche Stimmenverflechtung mit frommer Einfalt paart, und ihr dadurch eine nicht ſo bald erbleichende Bedeutung gewährt, erſetzt werden ſoll durch die außerhalb jedes wahren Kunſtwerks, das in ſich ſelber beruhen ſoll, liegenden Mittel, einen flüchtigen Eindruck der beſchriebenen Art in den Hörern zu wirken. Der wackere Mann, von dem wir nunmehr ſcheiden, und der durch die ſchätzbaren Eigenſchaften, die Gellert an ihm rühmt, ſich gewiß ein ehrenvolles Gedächtniß geſtiftet hat in den Herzen Aller, die ihm perſönlich näher getreten ſind; er, der in ſeiner Vorliebe für die geiſtliche Liedweiſe, das ſchönſte Erbtheil der Kirchenverbeſſerung, durch den Antheil, den er in ihr bei der Gemeine an dem kirchlichen Kunſtgeſange zu erwecken ſtrebte, gewiß den rechten Weg betrat zu Erneuerung der heiligen Tonkunſt, hat dennoch zu ihrem Verfalle nicht wenig beigetragen, ſo ernſtlich er überall nach ſeiner Überzeugung das Gute, ja das Beſte aufrichtig gewollt hat.

Wir haben hiemit durch eine, freilich in ganz entgegengeſetztem Sinne ſich offenbarende Nachwirkung der Art und Kunſt Sebaſtian Bachs, an den vorhergehenden Abſchnitt wieder angeknüpft; ein zweites Glied des Gellertſchen Sängerkreiſes veranlaßt uns, dieſen Faden länger noch feſtzuhalten, der zweite Sohn jenes großen Meiſters. Dieſer hat, zunächſt nur für häusliche Erbauung, Melodieen für alle geiſtlichen Lieder Gellerts geſungen; eine Reihe von Jahren ſpäter erſt erfand er für kirchlichen Gebrauch einige Singweiſen für diejenigen unter ihnen, die nicht auf bekannte kirchliche Strophen gerichtet waren.

Carl Philipp Emanuel Bach war am 14ten März 1714, etwas über ein Jahr vor Gellert, zu Weimar geboren. Sein Vater hatte für ihn nicht die Laufbahn des Tonkünſtlers gewählt, ſondern die des Juriſten, hielt ihn alſo ernſtlich zu den Wiſſenſchaften an, wiewohl er ſelber ihn auch in der Tonkunſt unterrichtete und ſich eifrig bemühte, ſeine außerordentlichen Gaben für dieſelbe auszubilden. Von der Thomasſchule, wo Emanuel ſeine erſte Ausbildung erhielt, begab er ſich, mit dem ehrenvollſten Zeugniſſe des berühmten Rectors Johann Auguſt Erneſti verſehen, auf die Hochſchule zu Frankfurt an der Oder, und lag dort, dem Vater gehorſam, der Rechtswiſſenſchaft mit allem Eifer ob; aber ſeine Neigung zur Tonkunſt blieb die ſtärkere. Er gründete in Frankfurt einen muſikaliſchen Verein, deſſen Leitung er übernahm, für die Ausbildung ſeiner Glieder eifrig ſorgte, Übungsſtücke für ſie ſetzte und ſo eine ausgedehnte tonkünſtleriſche Thätigkeit begann, die ihm bald, gegen den Wunſch ſeines Vaters, einen Ruf als Muſiklehrer und Dirigent erwarb.

So geſchahe es denn, daß Friedrich, Kronprinz von Preußen, ihn an ſeine Capelle in Rheinsberg berief, wo es ſein Geſchäft ſeyn ſollte, deſſen Flötenſpiel auf dem Flügel zu begleiten. Dieſe Stellung, die ihm die langgewünſchte Gelegenheit gewährte, ſeiner geliebten Kunſt ſich nunmehr ganz zu widmen, war ihm höchſt willkommen, und bei den Hoffnungen, die ſie ihm für die Zukunft eröffnete, willigte nun auch ſein Vater in die Veränderung ſeines Lebensberufs. Emanuel trat dieſen neuen Beruf im Jahre 1738 an, ein Vierundzwanzigjähriger, in aller Kraft der Jugend und eines ausgezeichneten Talentes, und wußte ſich ſo gut in die eigenthümliche Vortragsweiſe ſeines hohen Gönners zu finden, daß dieſer bei ſeiner Thronbeſteigung, 1740, ihn mit einem beträchtlichen

Gehalte als erſten Cembaliſten und Kammermuſikus anſtellte. Zur Thätigkeit für kirchliche Zwecke gab ihm dieſer Beruf keine Veranlaſſung, und wir haben ſchon zuvor geſehen, daß bis zu ſeiner ſpäteren Anſtellung in Hamburg nur zwei einer ſolchen angehörende Werke ſich nennen laſſen, deren eines von nur geringer Bedeutung iſt: eine von dem Hofprediger Cochius (1756) gedichtete, größtentheils nur auf Recitativen und Arien beruhende Oſtercantate. Das zweite, ein mit Inſtrumenten begleitetes Magnificat, zu Potsdam 1749 geſetzt, erſcheint als eine Zuſammenſtellung verſchiedener Setzweiſen und Satzformen, mehr als ein Probeſtück, denn ein aus wahrer Begeiſterung für den Gegenſtand hervorgegangenes Werk; wie es denn auch, nach einer mündlichen Verſicherung Zelters, ſeine Entſtehung einem äußeren Zwecke verdankt, der Bewerbung um den Titel eines Hofcapellmeiſters der Prinzeſſin Amalia von Preußen, der Schweſter Friedrichs des Großen.

In dieſe Zeit gehören ſeine Melodieen zu Gellerts Liedern. Daß er ſchon im erſten Jahre nach ihrem Erſcheinen ſich mit dieſen beſchäftigt, und noch vor Ablauf deſſelben jene Singweiſen vollendet habe, zeigt ſeine den ſpäteren Ausgaben derſelben (deren 5te im Jahre 1784 bei Johann Immanuel Breitkopf zu Leipzig erſchien) wieder beigedruckte Vorrede, die am erſten Februar 1758 geſchrieben iſt; auch war Gellert, dem er ſeine Arbeit zugeſendet hatte, ſchon im März deſſelben Jahres in deren Beſitze, wie wir aus zwei Briefen deſſelben an Borchwardt und an ſeine Schweſter, vom 9ten und 25ſten jenes Monats erſehen. Dennoch finde ich eine ältere Ausgabe dieſes Werkes als vom Jahre 1759 nicht genannt, und muß auf ſich beruhen laſſen, wie es damit zuſammenhänge. Den großen Eindruck, den des Dichters geiſtliche Lieder auf die Mehrzahl ſeiner Zeitgenoſſen hervorbrachten, bekennt Emanuel auch an ſich erfahren zu haben. Er ſei, ſagt er uns, von der Vortrefflichkeit der erhabenen, lehrreichen Gedanken, deren jene Lieder voll ſeien, dergeſtalt durchdrungen worden, daß er ſich nicht habe enthalten können, ihnen allen, ohne Ausnahme, Melodieen zu ſetzen. Lehroden ſeien zwar zur Muſik nicht ſo bequem als Oden für das Herz; wenn jedoch die erſten ſo ſchön ſeien, als die Gellertſchen, ſo empfinde man einen angenehmen Beruf, alles Mögliche beizutragen, damit die Abſicht, in der ſie gemacht ſeien, erleichtert und der Nutzen davon allgemein werde. Dieſe fromme Abſicht ſei die Veranlaſſung des Werkes. Er habe den Liebhabern der Muſik dieſe Lieder gemeinnütziger machen und ihnen dadurch Gelegenheit geben wollen, ſich zu erbauen. Dabei habe er ſtets, ſo viel es möglich ſei, auf das ganze Lied geſehen. So viel als möglich; denn keinem Tonverſtändigen ſei es unbekannt, daß von einer Melodie nicht zuviel gefordert werden dürfe, wonach mehr als eine Strophe geſungen werde, indem die Verſchiedenheit der Unterſcheidungszeichen, der ein- und mehrſylbigen Wörter, auch oft der Materie ꝛc. einen großen Unterſchied in dem muſikaliſchen Ausdrucke mache. Er habe ſolchen Ungleichheiten, wie man ſehen werde, auf verſchiedene Art auszuweichen geſucht. Den Melodieen habe er die nöthige Harmonie und Manieren beigefügt, um ſie nicht der Willkühr eines ſteifen Generalbaßſpielers überlaſſen zu dürfen; einigen derſelben ſei zur Veränderung ein angenommenes Thema mit eingewebt, und wenn dadurch die Worte ein wenig mehr als gewöhnlich getrennt würden, ſo werde doch dieſer Umſtand eben ſo wenig anſtößig ſeyn als bei ausgeführten Chorälen, wo er noch weit öfter vorkomme. Eine mäßige Bewegung ſei bei dem Vortrage auch da zu beobachten, wo man die Bezeichnung „lebhaft, munter“ ꝛc. antreffe, damit man nicht in einen frechen Ausdruck verfalle und dabei vergeſſe, daß man geiſtliche Lieder vor ſich habe.

Die Melodieen und Lieder sind nicht in übersichtlicher Folge zusammengestellt, sondern der Reihe nach, wie ihr Sänger sie erfand; doch erleichtert ein alphabetisches Verzeichniß am Schlusse die Übersicht. Bachs munterer, kräftiger Geist hat ihn veranlaßt, der harten Tonart vor der weichen durchweg den Vorzug zu geben, sie erscheint in 39 Fällen, während diese nur in 14, und nur eine seiner Singweisen bringt uns beide entgegen, wovon wir später reden werden. Wir begegnen den Tonarten C, G, D, A, E dur, der letzten fünf-, den übrigen viermal, F, B, Es, As dur, von denen F fünf-, Es dreimal vorkommt, die übrigen viermal. Dagegen erscheint unter den Molltonarten nur E- und H moll dreimal, A-, G-, F moll zweimal, D und C moll nur einmal. Die vorherrschende Taktform ist die des geraden, als 4/4 und 2/4; doch kommen auch Tripeltakte vor (15mal, als 3/4 und 3/8) und triplirte (6mal, in der Form des 9/4- und 9/8-Taktes). Wir sehen, in Ton- und Taktart hat Bach seinen Singweisen genügende Mannichfaltigkeit gegeben; dieses ist aber nicht minder auch in den melodischen Formen, in der gesammten Anordnung dieser Gesänge geschehen. Im Allgemeinen tragen sie mehr das Gepräge des Arienhaften als des Liedmäßigen; hatte sie doch ihr Sänger vorzüglich zu häuslicher Erbauung bestimmt, sie in diesem Sinne empfunden! Dabei hatte er in der That, wie er uns versichert, stets das ganze Lied im Sinne gehabt, und jedem Mißstande, der etwa aus der Anwendung derselben Melodie für eine Menge Strophen hätte entstehen können, sorgfältig zu begegnen gesucht. In vielen dieser Singweisen ist dafür gesorgt, daß der Gesang keine Unterbrechung leide, daß eine Strophe der andern sich sofort anschließe. Es ist darauf Bedacht genommen, da, wo dieser Anschluß, wenn der Beginn der vorangehenden Strophe in der Melodie unverändert hätte wiederholt werden sollen, ein Unpassendes erzeugt hätte, eine doppelte Art des Anschlusses zu geben: so in dem Liede: „Der Tag ist wieder hin" wo denn auch zum Ende des Ganzen noch ein besonderer Schlußfall für die letzte Strophe beigefügt ist, um dem Ausgange ihrer Endzeile:

Leb' ich, so leb' ich dir, sterb' ich,
So sterb' ich dir!

größeren Nachdruck zu geben. In dem Liede: „Herr lehre mich wenn ich der Tugend diene" schließt jede der ersten sieben Strophen mit einer Frage, nur die beiden letzten nicht: für sie sind eigene Schlußwendungen bestimmt. Nur bei dem schönen Liede: „Du klagst o Christ in schweren Leiden" hat es Bach nicht gelingen wollen eine für alle Strophen gültige Weise zu finden, er hat also deren zwei gegeben. Für die ersten fünf Strophen, worin der schwer angefochtene Christ seine Klagen laut werden läßt, eine düstere, trauernde, weicher Tonart (C moll, 3/4-Takt) die in öfter vorkommenden Dehnungen, in der Wiederholung der mittleren, kurzen Zeile, in nachdrücklicher Betonung des Einzelnen, mehr arienhaft erscheint als liedmäßig. Für die letzten neun Strophen, worin dem geängsteten und zerschlagenen Herzen Trost eingesprochen wird, eine heitere, mehr liedhafte Weise harter Tonart und gleichen Grundklanges (C dur, 3/8) als die vorangehende, aus dieser wie hervorblühend. Die Lebhaftigkeit, Innigkeit des Ausdruckes hat bei diesem Liede offenbar gewonnen durch solche Zweiheit, die freilich bei einer Kirchenweise im engeren Sinne nicht zulässig gewesen seyn würde. Doch giebt es auch Kirchenlieder, die eben wie das Gellertsche von dem wir reden, zwei recht bestimmt getrennte Theile ungleichen Tones darstellen. So Luthers herrliches Psalmlied: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" das wohl eben deshalb zwei Singweisen erhalten hat, beide von gleichem Alter und gleicher kirch-

licher Gültigkeit. Mit Recht ſagt man von der phrygiſchen, zumeiſt im nördlichen Deutſchland gebräuchlichen, daß ſie die ernſtere, tiefere ſei, wenn man dabei die erſten beiden Geſätze des Liedes im Auge hat; die zweite, ioniſche dagegen, im ſüdlichen Deutſchland entſtanden und gangbar, drückt die ſtille, doch kräftige Ergebung in den Willen Gottes, das Getröſtetſeyn im Glauben ſo trefflich aus, daß die Wahl ſchwer werden muß. Abweichungen in den Melodieen Bachs von der Form der Liedſtrophe, ſo daß die Singweiſe nicht ein reines Gegenbild des Liedes gewährt, haben wir ſchon zuvor bemerkt, wir fügen einiges Einzelne noch hinzu. In der Melodie des Liedes: „Soll dein verderbtes Herz zur Heiligung geneſen" erſcheint eine ſolche Abweichung durch eine lange ſynkopirte Dehnung gegen den Schluß hin; in anderen durch Wiederholung, zumal der letzten Zeile, wie in denen der Lieder: Ich hab' in guten Stunden ꝛc.; Dies iſt der Tag den Gott gemacht ꝛc.; Gedanke der uns Leben giebt ꝛc." in welcher letzten eine Art fugirter, an ſich geiſtreicher Begleitung, doch den Eindruck des Liedhaften aufhebt; in anderen durch ſelbſtändige Vor-, Zwiſchen- und Nachſpiele, wie in denen der Lieder: „Der Wolluſt Reiz zu widerſtreben ꝛc.; Was iſt mein Stand, mein Glück". Bei dieſem ſo eben genannten hat Bach ſogar ſich erlaubt, die der erſten und letzten Strophe gemeinſamen zwei Schlußzeilen, abgekürzt auch für alle übrigen, denen ſie mangeln, in Anwendung zu bringen, und ſo am Ende einer jeden die Worte ertönen zu laſſen: „O Gott, bewahre mich vor Übermuth."

Gellert war hocherfreut über das Unternehmen Emanuels, konnte ſich jedoch in deſſen Auffaſſungsweiſe weniger finden, als in Doles'. An Borchwardt ſchreibt er von Bonau aus am 9ten März 1758: „wegen der Freude über meine componirten Lieder verweiſe ich Sie auf den Brief an den trefflichen Bach, Ihren Freund"; ein Brief der ſich leider nicht erhalten hat. „Ich ſchmachte (ſetzt er hinzu) nach einem geſchickten Manne der mir ſie vorſpielt, jetzt noch vergebens auf dem Lande". Später, am 25ſten März, berichtet er ſeiner Schweſter: „Bach, ein Cammermuſicus in Berlin, hat alle meine Lieder componirt, und mir unlängſt ein Exemplar überſchickt; der Herr Cammerherr von Zedtwitz und der Herr Cammerherr von Schönberg ſpielen zuweilen etliche, und die gnädige Frau ſingt ſie. Sie ſind ſchön, aber zu ſchön für einen Sänger, der nicht muſikaliſch iſt." Wir werden dieſes Urtheil des Dichters erklärlich finden, wenn wir erwägen, daß ihm das Arienhafte, wo er das Liedmäßige erwartet hätte, fremd erſcheinen mußte, vornehmlich da er ſeine Strophen nicht überall wieder zu erkennen vermochte, immer alſo glauben durfte, ſeinen Liedern ſei Gewalt angethan.

Bach hatte Gellerts Lieder während der Stürme des ſiebenjährigen Krieges geſungen; nach dem Abſchluſſe des Friedens und der Rückkehr des großen Königs fand er ſeine Lage nicht gebeſſert. Ernſte Sorgen, das Beſtreben, die Folgen der Kriegsverwüſtung bald zu beſeitigen, nahmen ſeinen Herrn in Anſpruch, und zogen ihn ab von der Tonkunſt, die er bei dem Verluſte einiger Vorderzähne als Flötenbläſer nicht länger ſelbſt üben konnte wie bisher. Als daher nach Telemanns Tode (1767) die Stelle des Muſikdirektors am Johanneum zu Hamburg erledigt, und Emanuel dahin berufen worden war, erbat und erhielt er ſeinen Abſchied, und trat dieſes neue Amt an, in welchem er bis an ſein Ende verblieb. Das Hauptſächlichſte was er auf dem Gebiete geiſtlicher Tonkunſt geſchaffen, gehört dieſem ſeinem Hamburger Aufenthalte an: ſeine Paſſionscantaten: „Du Göttlicher, warum biſt du ſo in des Todes Schmerz verſunken" zu einer Geſammtdichtung Mehrer, der Karſchin, Ebelings, Eſchenburgs (1769); die Iſraeliten in der Wüſte (1775); Ramlers Auferſtehung und Himmelfahrt Jeſu (1787). Ob eines dieſer Werke die Beſtimmung gehabt in der Kirche bei dem Gottesdienſte

aufgeführt zu werden, ob ſie blos in Concertſälen gehört worden, weiß ich nicht zu ſagen. Vermuthen möchte ich das Letzte, denn für große mit der kirchlichen Feier weſentlich verbundene Muſikaufführungen war nach der Mitte des 18ten Jahrhunderts die Zeit nicht mehr da; umfangreichere Werke geiſtlichen Inhalts wurden in die ſogenannten geiſtlichen Concerte verwieſen, die immer mehr aufzukommen begannen, und in der Kirche begnügte man ſich mit Cantaten nach dem herkömmlichen Zuſchnitte, einer Gattung die ſich bald überlebte. Auch bieten jene Bachſchen Werke keine Andeutungen, die mit Beſtimmtheit auf kirchlichen Gebrauch zu ſchließen erlaubten. Choräle finden ſich nur in den erſten beiden; in der Paſſionscantate die letzte Anrufung aus dem Liede: „Mitten wir im Leben ſind"; in den Iſraeliten eine 4ſtimmige Behandlung der alten Weiſe des Adventliedes: „Veni redemptor gentium" zu der Strophe:

Was der alten Väter Schaar
Höchſter Wunſch und Sehnen war ꝛc.

der zweiten des Heldſchen Liedes von gleicher Beſtimmung: „Gott ſei Dank in aller Welt". In jedem Falle ſind aber dieſe drei Oratorien den Werken Emanuels, die urkundlich eine kirchliche Beſtimmung hatten, weit vorzuziehen, eines von dieſen ausgenommen, wovon ſpäter zu reden ſeyn wird. Zart und innig Empfundenes, kühn und großartig Aufgefaßtes finden wir in allen, mit gleicher Vollendung. In melodiſcher Entfaltung und reicher harmoniſcher Ausſtattung wird der Arie des gefallenen Petrus,—oder des reuigen Sünders, der Verleugnung des Apoſtels gegenüber—in der Paſſionscantate, kaum eine andere der vielen ähnlichen jener oder der nächſtvorhergegangenen Zeit zu vergleichen ſeyn; ein gleich liebevoll und ſinnig ausgeführtes Bild als das des leidenden Erlöſers in zwei arioſen Recitativen der Oberſtimme und des Tenor, einer Form die in der Freiheit die ſie dem Setzer gewährt, unſerem Emanuel beſonders zuſagte, bieten uns wenige gleichartige Werke deutſcher Meiſter; ein Bild, dem ſodann das erhabene des Richters über die Lebendigen und Todten durch eine in Chorgeſang ausgehende Baßarie gegenüber geſtellt wird. Die Klagetöne der in der Wüſte verſchmachtenden Auswanderer, ihre bald weichen, bald zürnenden, ungeſtümen Bitten und Vorwürfe; das Gebet Moſes, eingeleitet und nachgehallt dem in ſtilles Flehen ſich Verſenkenden von den zarten Klängen des Fagott, während die begleitenden Geigen, dem Geſange gleichgeſtaltet, eingreifen in dieſen; das Schlagen an den Felſen, der aus ihm reich hervorquellende Strom lebendigen Waſſers, den uns die Geigen in raſtlos fortrollenden Begleitungsfiguren zur Anſchauung bringen, während der jubelnde Chor des erquickten Volkes dazu ertönt — Alles dieſes gewährt ein reiches, mannichfaltiges, anziehendes Gemälde. Aus dem dunklen Grunde einer nur von den Violen und Bäſſen im Einklange vorgetragenen Einleitung erhebt ſich in der Auferſtehungs-Cantate mit voller Harmonie jener lichte, ſanfte Chorgeſang, mit den Worten der Schrift die feſte Zuverſicht ausſprechend, der Herr werde die Seele des Gerechten nicht in der Hölle laſſen und nicht zugeben, daß ſein Heiliger die Verweſung ſehe; das majeſtätiſche Bild des in den Himmel Erhobenen verſinnlicht uns jene Arie für den Baß:

Ihr Thore Gottes, öffnet euch,
Der König ziehet in ſein Reich!
Macht Bahn ihr Seraphinenchöre,

Er ſteigt auf ſeines Vaters Thron!
Triumph, werft eure Kronen nieder,
So ſchallt der weite Himmel wieder,
Triumph! gebt unſerm Gott die Ehre,
Heil unſerm Gott und ſeinem Sohn!

— jene Arie, deren Begleitung durch kühne Einklänge der Geigeninſtrumente, durchſchmettert von Trompeten und Hörnern, der einzelnen Stimme kaum erlaubt ſie zu bewältigen, ſo daß man wünſchen muß, ſie durch einen Chor von Baßſängern im Einklange ausgeführt zu hören, um ihren großartigen Aufſchwung völlig zur Anſchauung bringen zu können. Wir begnügen uns, alles dieſes nur anzudeuten, da es unſerer Hauptaufgabe fern ſteht, und hier uns nur dient zu zeigen, wie mannichfach geartet die Geiſter waren, die Gellert in den Kreis ſeiner frommen Andachten hineinzog, wie mannichfach nicht minder die Einwirkungen der außerordentlichen Kunſt des unvergleichlichen Johann Sebaſtian Bach auf ſeine Schüler. Trat aus den reich verwobenen Geſängen dieſes unſterblichen Meiſters, in dem Zuſammenklingen ihrer einzelnen, lebendig ausgeſtalteten Stimmen, die in dieſer ihrer Selbſtheit vernommen und aufgefaßt ſeyn wollten, die Harmonie oft nur gleich einer geheimnißvoll verhüllten, verſchleierten Geſtalt hervor, ſo fühlt nun deſſen Sohn, ihm geiſtesverwandt, den Drang, jenen Schleier zu lüften, jene Verhüllung zu löſen. Die klare Entfaltung der ganzen, vollen Kraft der Harmonie, in der reichſten Abwechslung der Modulationen von dem Nächſten hin zu dem Entfernteſten; die Offenbarung der Macht harmonieſchwangerer Einklänge, gegenüber der Fülle des Zuſammenklanges; der Zauber einer Kette von Mißklängen, in ihrer Auflöſung ſtets neue Glieder einer ſolchen Kette erzeugend; — Alles dieſes wird ihm zur Aufgabe, er weiß dadurch hinzureißen und zu entzücken, er hat den Stab des Alten ergriffen ihn auf neue Weiſe zu gebrauchen. Ein anderer, ſanfter und milder Lehrling entſetzt ſich dagegen vor dem verwirrenden Gewimmel der Geſtalten, die jener Stab in der Hand des Alten hervorgerufen, er fühlt ſich davon überwältigt und bängſtet, er findet in ſich keine Art der Macht über ſie, darum wendet er ſich ab von ihnen, er fühlt ſich berufen zu warnen vor ſolchem Treiben; als Gegner ſteht in ihm der Schüler dem Meiſter gegenüber, deſſen Namen er mit ſcheuer Ehrfurcht nennt, während er eines entgegengeſetzten Weges weiter wandelt. Und dennoch hatten Beide, Emanuel Bach wie Doles, einen Vereinigungspunkt in welchem ſie einander begegneten, ihre Verehrung für Gellert, deſſen geiſtlichen Liedern dieſer Letzte Melodieen ſang, von denen er hoffte, daß ſie häuslicher wie kirchlicher Andacht auf gleiche Weiſe dienen könnten, während Jener lieber zweimal deren ſchuf, weil Beides nicht zu gleicher Zeit erreichbar ſeyn könne.

Ehe wir nun zu dieſen ſpäteren Melodieen Emanuel Bachs für Gellerts Lieder, einem ſeiner letzten Werke, übergehen, haben wir zuvor noch das von ihm zu Hamburg für die Kirche Geſchaffene näher zu betrachten, damit neben ſeinem Verhältniſſe zu ſeinem Dichter und dem Gemeinegeſange, auch das zu dem kirchlichen Kunſtgeſange klar hervorgehe. Das vollendetſte ſeiner kirchlichen Werke iſt aber ohne Zweifel ſein großes zweichöriges „Heilig“ zu zwei Chören, mit einer einleitenden Ariette (1779). Es erſcheint als die edelſte Blüthe der von ſeinem Vater auf ihn fortgeerbten reichen Kunſt, die hier ihre ganze Fülle offenbart; es giebt aber Zeugniß zugleich von dem verneinenden, ironiſchen Theile ſeines Weſens, das ſich unverhohlner zwar in ſeinen Sätzen für das Clavier, zu denen wir ihm

hier nicht folgen dürfen, durch freieſtes, keckes Abſpringen zeigt, aber auch ſeinen geiſtlichen Geſangeswerken nicht fremd geblieben iſt.

Bach leitet jenes herrliche Werk ein durch einen Einzelgeſang, deſſen Worte uns vorausſetzen laſſen, daß hoher, großartiger Schwung in ihm vorherrſchen müſſe. „Herr, (heißt es hier) werth, daß Schaaren der Engel dir dienen, und daß dich der Glaube der Völker verehrt; ich danke dir, Herr! Sei mir geprieſen unter ihnen, ich jauchze dir, und jauchzend lobſingen dir Engel und Völker mit mir". Wir finden uns aber durch die Betonung in unſeren Erwartungen getäuſcht. Eine Altſtimme läßt ſich mit einem zwar melodiſchen, aber kühlem Geſange vernehmen, bei dem die kräftigſten Töne dieſer Stimmgattung nicht in Anſpruch genommen ſind; eine dazu ertönende ſelbſtändige Geigenbegleitung iſt eben ſo wenig geeignet den Geſang hervorzuheben. Soll dieſer dem Folgenden zur Folie dienen? ſoll er uns recht anſchaulich machen, wie ſchwach und dürftig das Loblied des Einzelnen erſcheine, gegenüber dem gemeinſchaftlichen Preiſe des Höchſten im Himmel und auf Erden? Wozu hätte es deſſen bedurft? Das Folgende macht in ſeiner Innigkeit, Kraft, Urſprünglichkeit ohne einen dergleichen Gegenſatz ſich geltend, den wir als ſolchen doch immer erſt erkennen, ſobald wir jenes vernehmen; wie es denn auch allezeit mißlich iſt, das Bedeutende zu höherer Geltung bringen zu wollen durch das ihm vorangeſtellte Unbedeutende, das uns unfehlbar ermüdet und verſtimmt, wenn wir zuerſt damit begrüßt werden. Faſt müſſen wir fürchten, es ſei mit dieſer Einleitung auf beſtimmte, ſchwungloſe, aber doch mit Zuverſicht hervorgetretene Erzeugniſſe eines Zeitgenoſſen gedeutet worden, dem der, zu Spott und Scherz geneigte Meiſter fühlbar habe zeigen wollen, in welchem Sinne man große Aufgaben zu löſen habe. Wir gehen darüber hinweg, dieſe Einleitung ganz beſeitigend. Einen gemeinſchaftlichen Preis des Höchſten im Himmel und auf Erden haben wir das ihr Folgende, den Kern des Ganzen, genannt; als ſolchen thut es ſich kund auf eine Weiſe, die bei aller großen und reichen Kunſt auch dem Laien durchaus verſtändlich iſt, und die glänzendſte Widerlegung des Doles'ſchen Grundſatzes gewährt, daß nur das Kunſtloſe in die Kirche gehöre. Zwei vierſtimmige Chöre gleicher Abſtufung erſcheinen gegenübergeſtellt, ein jeder begleitet von einem beſondern Orcheſter, gebildet durch die 4 Geigeninſtrumente, zwei Hoboen, drei Trompeten und Pauken. Der Preis des Höchſten im Himmel wird zuerſt laut, der Chor der Engel iſt der beginnende. Leiſe, in zarten, lang austönenden Klängen vernehmen wir den hehren Geſang der Himmliſchen; voll tiefer, heiliger Anbetung ruft er aus: „Heilig"; nicht in der Grundtonart des Ganzen (C dur) die erſt ſpäter in ihre Rechte tritt, ſondern in E dur, einem Tone der in ſeiner Beziehung zu jener dieſem Chore wahrhaft himmliſchen Glanz verleiht. Nur die Geigen begleiten ihn, ſich durchweg an ihn lehnend, die Grundſtimme allein bezeichnet die Taktheile in fortſchwingenden Pulſen. Ein halber, auf dem harten Dreiklange von Cis ruhender, auf Fis deutender Schluß läßt uns nun den Eintritt des zweiten Chores, des Chores der Völker, in dieſer Tonart erwarten, allein wir täuſchen uns: in D tritt dieſer ein, laut und kräftig, ſeinen Oberſtimmen ſchließen beide Hoboen ſich an, die Geigen rufen in die gezogenen Töne des Geſanges mit punktirten Viertelsnoten, die Trompeten tönen die guten Taktheile hinein.

In D, wie dieſer Chor begann, bleibt er auch bis zu ſeinem Schluſſe; in gleichem Sinne als zuvor tönt ihm abermals der Engelchor entgegen, ſich höher aufſchwingend, nicht in Jubel ſowohl, als Innigkeit: der Schlußton der Grundſtimme wird, um einen halben Ton geſteigert, zu Dis,

aber nicht um damit nun nach E dur zurückzugelangen, ſondern eine zweite durch nachdrückliche Verſtärkung des Tones hervorgehobene Steigerung des E zu Eis leitet nach Fis, deſſen große Unterterz, D, nunmehr der Chor der Völker ergreift, in Einklängen und Octaven dieſen Ton feſthaltend zu den Worten: „Heilig iſt Gott," die er mit vollſter Kraft ſingend ausſpricht, während die Harmonie der begleitenden Inſtrumente die Tonart G dur darſtellt, die Geigen in punktirten Achteln, raſcher bewegt als zuvor, von der Höhe hinab in die Tiefe ſich ſchwingen, die Hoboen, ſingend, die Modulation darſtellen, Trompeten und Pauken in kräftigem Laut und Hall, wie zuvor, die guten Takttheile hineinrufen. Auf G iſt geſchloſſen: wiederum ſteigert der Engelchor die Grundſtimme um einen Halbton, doch nicht zu Gis, ſondern As, in F moll beginnend; zu ſeinem Geſange, der das Gepräge tiefer Demuth trägt, pulſiren nun alle 4 Saiteninſtrumente fort in den Takttheilen; durch einen enharmoniſchen Fortſchritt löſ't ſich die weiche Tonart von F in die gleiche von A auf, dieſer Ton, im Fortgange der Modulation abermals geſteigert, zu Ais, leitet nach H, mit deſſen hartem Dreiklange in leiſem Verhallen ſchließend. Nunmehr, in Wiederholung der zuvor vernommenen Worte: „Heilig iſt Gott, der Herr Zebaoth" erbrauſ't der Jubel mit voller Macht, nach dem Vorbilde jenes Geſichtes des Propheten Jeſaias. Engel und Völker einen ſich im Preiſe des Herrn, mit voller Harmonie, im hellen C dur, ihnen angeſchloſſen die Hoboen; den Geigen vereint ſich nun auch in der ſchütternden Bewegung punktirter Achtel die Grundſtimme, jene ſchwingen ſich hinauf und hinab, dazu ſchmettern die Trompeten, die Pauken donnern, und alles ſtrebt fort zu der von beiden Chören im Vereine angeſtimmten prachtvollen Fuge: „alle Lande ſind ſeiner Ehren voll." Doch glaube man nicht, daß dieſe nur ein contrapunctiſches, dem Kundigen allein zugängliches Kunſtwerk darſtelle; es iſt auch nicht der kühne kräftige Aufſchwung ihres kurzen, leicht faßlichen Grundgedankens allein, der ſie allgemein verſtändlich und wirkſam macht. Hat ſie nach Eintritt aller 4 Stimmen ſich in der höchſten erhoben auf die Oberquinte ihres Grundtons, G, ſo ſchweigt der Geſang, und nur die den Engelchor begleitenden Inſtrumente ſetzen die Ausführung fort. Aber nun ertönt unerwartet wiederum die Stimme der Himmliſchen, ihr Lobgeſang darf nicht verſtummen: in Einklängen und Octaven ſtimmen ſie zu dem kunſtreichen Spiele der Inſtrumente das „Herr Gott dich loben wir" an, „Herr Gott dir danken wir," nach ſeiner uralten Weiſe; haben ſie damit geſchloſſen, ſo folgen ihnen die Völker in ganz gleicher Art, ſo daß die Ausführung des Grundthema der Fuge nirgend abbricht, ſondern die den Völkerchor begleitenden Inſtrumente, in das verrinnende Spiel derer des Engelchors hineingreifend, das kunſtreiche Gewebe ſtätig fortſetzen. Mit dem Schluſſe dieſes Wechſelſpieles und Wechſelgeſanges bringt uns der edle Meiſter abermals eine neue Blüthe der Entfaltung ſeines herrlichen Werkes entgegen. Im Geſange, auf den bewegenden Grundgedanken der Fuge ſich ſtützend, jauchzen nun Engel und Völker in freierem Reigen der Töne melodiſch einander zu, der Völkerchor ſtürmt zuletzt kräftig hinauf in Octaven und Einklängen; da bricht er plötzlich ab, denn mit jenen feierlichen Lauten der Anbetung läßt der Engelchor wiederum das „Heilig iſt Gott der Herr" vernehmen in voller Harmonie; es iſt als wenn die Wolken zerriſſen, die Herrlichkeit des Herrn in neuem Glanze den ſtaunenden Menſchen offenbar würde. Noch ein zweites Mal wiederholt ſich Ähnliches, dann treten die Wechſelgeſänge in ähnlichem Geiſte wie zuvor abermals ein, beide Chöre vereinen ſich dann zu einem mächtigen Strome des Geſanges, und wenige Takte vor dem Schluſſe nur rufen ſie in kürzeſten Zwiſchenräumen, rein rhythmiſch, in Einklängen einander entgegen, um mit voller Kraft der Harmonie zu ſchließen. Wer,

dem dieſes unſterbliche Werk nur einmal in würdiger Darſtellung entgegentrat, wird ſich nicht gedrungen fühlen zu bekennen: eine vollendete Kunſt habe hier durchweg das Einfache, einem Jeden, dem der Tonſinn nur nicht gänzlich mangelt, Verſtändliche geſchaffen? Die ganze Anlage iſt durch ſich ſelbſt klar, die Gegenſätze ſprechen ſich vollkommen aus, ein höheres Band vereint ſie zu einem Ganzen, und eben dieſes wird auch derjenige empfinden, der den Bau des Kunſtwerkes als ſolchen zu durchſchauen nicht verſteht. Darum verweilten wir ſo lange bei dieſem Werke und verſuchten deſſen innere Ausgeſtaltung zur Anſchauung zu bringen, weil dasjenige, was wir dadurch lernen, uns zugleich die volle Überzeugung gewährt, daß auch den höchſten Gebilden der Tonkunſt, ſofern ſie dieſes nicht für die Kundigen ausſchließend ſeyn ſollen, und ihrer Beſchaffenheit nach nur ſeyn können, ihre Stelle in der Kirche gebühre, und daß ihnen dieſe nur durch eine beſchränkte und einſeitige Anſicht ſtreitig gemacht werden kann.

Dieſes einzige Werk reicht aber auch hinaus über alle andern Emanuels von kirchlicher Beſtimmung, die ſeinem Hamburger Aufenthalte angehören. Seine Art und Kunſt giebt ſich freilich in allen dieſen unverkennbar kund, ſie enthalten auch einzelnes Hervorragende, im Ganzen aber iſt keines von Bedeutung. Neben einigen Cantaten für die hohen Feſte beſtehen die meiſten uns erhalten gebliebenen der vormals Pölchauiſchen Sammlung in Muſiken bei Einführungen neu gewählter Prediger zu Hamburg, und dem Stadtgebiete — Schuhmacher (1771), Häſeler (1772), Winkler (1773), Gaſie (1785) ꝛc. — in der herkömmlichen Form der gewöhnlichen Kirchencantaten, mit einem Schriftſpruche beginnend, dem ſich betrachtend-erwägende Recitative, Arien, ſeltener ein Duett anreihen, und meiſt mit einem Chorale zum Schluſſe. Oft haben die Chöre dadurch etwas Schwerfälliges, daß ſie einen jeden Fortſchritt der Harmonie nicht allein vollſtändig und klar ausprägen, ſondern auch ſowohl in dieſen Modulationen, als in der melodiſchen Ausbildung jeder einzelnen Stimme bedeutend ſeyn ſollen; man ſieht, es waren aufgegebene Arbeiten, bei denen die mangelnde Begeiſterung durch die darauf gewendete Sorgfalt erſetzt werden ſollte. Gewöhnlich ſind dieſe Chöre arienhaft gefaßt, durch eingeſtreute leichte Verwebung der Stimmen in Nachahmungen belebt, in ihren Eingängen auch wohl rein deklamatoriſch; zuweilen wechſelt Einzelgeſang mit ſtrophiſchem Chorgeſang. Der Ausdruck iſt zumeiſt ſentimental, doch gehoben durch den feurigen Geiſt des Tonſetzers; es kommt auch der Fall vor, daß der Eingangsſpruch als Pſalmodie in feſtem Geſange neben einem feurig-prächtigen Inſtrumentalſatze hergeht, wie in der Muſik zur Einführung des Prediger Häſeler (am 4ten Februar 1772), wo die Worte des 40ſten Pſalms (V. 10. 11) „Siehe, ich will predigen deine Gerechtigkeit" ꝛc. auf ſolche Art behandelt ſind. Humoriſtiſch kecke Züge erſcheinen ſelten; keiner gleich jenem in Bachs Auferſtehungsmuſik, wo er in dem Vorſpiele des Chors: „Tod, wo iſt dein Stachel" die erſte Geige dem Tode förmlich ein Schnippchen ſchlagen läßt*), eine Stelle, die in ihrer Befremdlichkeit manchen wackern und taktfeſten Geiger ſchon irre gemacht hat. Die in dieſen Cantaten vorkommenden Choräle:

*)

„Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc., Wir Chriſtenleut ꝛc., Nun laßt uns Gott den Herren ꝛc., Lobt Gott ihr Chriſten allzugleich ꝛc., Gelobet ſeiſt du Jeſu Chriſt“ ꝛc. zeigen eben wie die Chöre ein Beſtreben nach Bedeutſamkeit der Harmonie, jedoch ohne tieferes Verſtändniß ihres melodiſchen, durch jene erſt auszuprägenden Gehaltes; die Eigenthümlichkeit der Kirchentöne findet ſich dabei nirgend berückſichtigt. Die Recitative und Arien ſind durchhin vortrefflich deklamirt, allein ſtets nach den Kräften beſtimmter, dabei namentlich angeführter Sänger eingerichtet: ſo wird „Schuhmacher“ dabei als Diskantiſt genannt, ſo werden „Roſenau, Reichel, Wreden“ als Tenore, „Hoffmann und Illert“ als Bäſſe bezeichnet. Das Verzeichniß der Pölchau'ſchen Sammlung nennt uns zwar auch unter den Handſchriften Emanuels zwei Paſſionen aus ſeinen letzten Lebensjahren, nach dem Lucas (1787) und Matthäus (1788); man hat jedoch dabei nicht an jene ſeines Vaters zu denken. In dieſer ſpäteren Zeit, wo die gänzliche Abſchaffung des Abſingens der Leidensgeſchichte in der Charwoche nahe bevorſtand, war in Hamburg nur der Gebrauch noch übrig geblieben, ſie, ohne Zuthun der Geiſtlichen, von dem Chore im Choraltone abſingen zu laſſen. Jene von des Meiſters eigner, ſehr kenntlicher Hand herrührenden Handſchriften enthalten nur einzelne Chöre, die als Eingangs- und Schlußgeſänge gebraucht werden können, meiſt in dem Style der Schriftſprüche ſeiner eben beſprochenen Cantaten, und Arien, wie dort, für beſtimmte namentlich angeführte Sänger geſetzt, und an bezeichneten Stellen der bibliſchen Erzählung einzuſchalten. Auch Einzelnes aus dieſer Erzählung iſt beſonders in Muſik gebracht, und es wird dabei auf ausgeſchriebene Stimmen Bezug genommen. Choräle fehlen ganz. Zuſammenhängende, in ſich vollendete Werke werden uns alſo hier nicht geboten.

In dieſe letzten Lebensjahre Emanuels fällt nun ſein zweites Anſchließen an Gellert, faſt 30 Jahre nach ſeinem erſten; damals, bei des Dichters Leben, als Sänger für häusliche Erbauung, jetzt, 18 Jahre nach deſſen Hinſcheiden, als Kirchenſänger. Denn ich habe nicht finden können, daß Emanuel eher als im Jahre 1787, als ſolcher aufgetreten ſei. Mit einer kurzen Vorerinnerung, geſchrieben zu Hamburg am 20ſten Julius 1787, erſchien dort im Verlage der Heroldſchen Buchhandlung ein Heft von nur 16 Seiten, 14 Lieder und ihre Singweiſen mit Begleitung des Generalbaſſes enthaltend, unter dem Titel: „Neue Melodieen zu einigen Liedern des neuen Hamburgiſchen Geſangbuches.“ Zehn dieſer Melodieen gehören Gellertſchen Liedern an, die nicht auf gebräuchliche Kirchenweiſen geſungen werden können*); nicht alle ſolche ohne Ausnahme werden alſo hier gefunden. Keine der Melodieen erinnert an die früheren des Meiſters, oder zeigt auch nur einen entfernten Verſuch ihrer Umbildung für kirchlichen Gebrauch; ſie ſind durchaus neu erfundene, und kommen jenen nur darin

*) Es ſind folgende Lieder, nach der Reihe wie ſie dort ſtehen:
Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte ꝛc.
Die Himmel erzählen des Ewigen Ehre ꝛc.
Gedanke der uns Leben giebt ꝛc.
Jauchzt ihr Erlöſ'ten dem Herrn! ꝛc.
Gott iſt mein Lied, er iſt der Gott der Stärke ꝛc.
Was iſt mein Stand, mein Glück ꝛc.
Beſitz ich nur ein ruhiges Gewiſſen ꝛc.
Wohl dem, der beſſre Schätze liebt ꝛc.
Du klagſt und fühleſt die Beſchwerden ꝛc.
Was ſorgſt du ängſtlich für dein Leben ꝛc.

überein, daß die harte Tonart auch bei ihnen das Übergewicht hat über die weiche; jene erſcheint 6-, dieſe nur 4mal*). Sie ſind ſangbar, leicht, angemeſſen; ohne Ausnahme gehen ſie in geradem Takte daher, jeder Sylbe zumeiſt nur einen Ton zutheilend, ſelten deren zwei; in jedem ihrer Schritte von gleicher Dauer, bis auf die hin und wieder vorkommenden daktyliſchen Zeilen einiger Lieder, denen alsdann auch die Singweiſe getreu ſich anſchließt. Alle fanden ſofort Anklang; Johann Chriſtoph Kühnau nahm ſie ſämmtlich auf in den drei Jahre ſpäter (1790) herausgegebenen 2ten Theil ſeines Choralbuches (Nr. 223, 211, 196, 214, 204, 220, 184, 232, 212, 218), und nachmals gingen ſie eben ſo ohne Ausnahme in Schichts Choralbuch (1819) über (Nr. 183, 683, 762, 768, 1009—1014). Kühnau hat bei ihnen die Bäſſe ihres Urhebers durchaus beibehalten, und nach deſſen Bezifferung derſelben ſich begnügt, die Harmonie 4ſtimmig auszuſetzen; Schicht ſchließt ſich nur hin und wieder an die Bäſſe und Harmonieen Emanuels, und giebt zumeiſt ganz neue Tonſätze. In der 2ten Ausgabe des Kühnauiſchen Choralbuchs, welche deſſen Sohn Johann Friedrich Wilhelm 1817 beſorgte, ſind jedoch neun jener Weiſen wiederum verſchwunden, und nur die des Liedes: „Gott iſt mein Lied, er iſt der Gott der Stärke" iſt übrig geblieben, ihr jedoch eine zweite noch von Kirnberger zur Seite geſtellt; und eben ſo iſt dieſe Melodie auch die einzige Emanuels die in dem Melodieenbuche Kühnau's des Jüngeren zu dem neuen Geſangbuche für evangeliſche Gemeinen eine Stelle gefunden hat, eben wiederum zugleich mit der Kirnbergerſchen. In dem evangeliſchen Choralbuche, das C. F. Becker mit Berückſichtigung des neuen Leipziger Geſangbuches (1844) herausgab, findet ſich keine der Bachſchen Melodieen zu Gellerts Liedern, ſondern nur die ſpäter zu erwähnende zu Klopſtocks Liede: „Auferſtehn, ja auferſtehn wirſt du" (Nr. 11) aufgenommen.

Von einer Vergleichung zwiſchen Philipp Emanuel Bach und Doles als Tonſetzer kann die Rede nicht ſeyn; bedürfte es noch eines Grundes dafür, ſo wäre nur auf die vorangehenden Blätter zu verweiſen, die darüber keinen Zweifel übrig laſſen. Allein auch als Sänger ragt Jener um Vieles hervor über dieſen, wie es der allgemeine Anklang beweiſ't, den ſeine Melodieen faſt dreißig Jahre nach ihrem Entſtehen noch genoſſen, bis ein Theil derſelben mit ihren Liedern aus dem Kirchengeſange wieder verſchwand, oder örtlich beliebteren wich. Allgemeinen Beifall aber hat Emanuels Weiſe zu Klopſtocks Liede „Auferſtehn, ja auferſtehn wirſt du" überall ſich erhalten, wo dieſes ſelber in kirchlichem Gebrauche iſt. Beide, Lied und Melodie, bringt uns eben jenes Heft vom Jahre 1787, dem wir die beſprochenen zehn Weiſen Gellertſcher Lieder verdanken, und auch hier hat der ältere

*) In den Liedern:

1. Was ſorgſt du ängſtlich für dein Leben ꝛc.
2. Du klagſt und fühleſt die Beſchwerden ꝛc.
3. Wohl dem, der beßre Schätze liebt ꝛc.
4. Was iſt mein Stand, mein Glück ꝛc.

Doch hat die Mehrzahl derſelben in den früher ihnen geſungenen Weiſen Emanuels die harte Tonart ſtatt der weichen: ſo Nr. 2 A-dur ſtatt D-moll, Nr. 3 eben dieſe Tonart ſtatt E-moll, Nr. 4 G-dur ſtatt der gleichnamigen weichen Tonart. Das Lied allein: „Beſitz ich nur ein ruhiges Gewiſſen" zeigt den umgekehrten Fall: ſeine Melodie hat früher A-moll, ſpäter Es-dur als Grundtonart. Übereinſtimmend in der weichen Tonart ſind allein die frühere und ſpätere Melodie von Nr. 1, jene geht aus C-, dieſe aus H-moll.

Kühnau (II, 200) in ſeinem Choralbuche die volle Harmonie dieſer Bachſchen Weiſe nach Anleitung der Bezifferung nur ausgeſetzt*).

In die Schrift hat Emanuel, ſo weit meine Forſchung reicht, ſeine Überzeugungen über die Erforderniſſe einer dem Gemeinegeſange beſtimmten Kirchenweiſe nicht niedergelegt, allein durch die That hat er es zu erkennen gegeben. Abweſenheit alles rhythmiſchen Schmuckes, ernſten gleichmäßigen Fortſchritt, einfache Tonverhältniſſe in leichtem Fluſſe des Geſanges aneinandergereiht, forderte er von einer ſolchen, und ſo mußten dergleichen Anforderungen allerdings in einer Zeit ſich geſtalten, wo der allgemeine Kirchengeſang nicht länger ein mit thätiger, begeiſterter Theilnahme der Gemeine lebendig ſich Fortbildendes war, ſondern ſeinem muſikaliſchen Theile nach in den Händen fachmäßiger Tonkünſtler beruhte, die, wenn ſie für die Gemeine arbeiteten, bei der ſtets mehr überhand genommenen Vernachläſſigung dieſes Theiles der öffentlichen Gottesverehrung, die beſchränkten Kräfte der Kirchfahrt wohl überlegend in Acht nehmen mußten, öfter daher ſich in dem Falle des Vermeidens, als des freien Schaffens befanden. Daß des Meiſters Melodieen dennoch ſchwunghaft, geſangreich, würdevoll ſind, muß um ſo mehr ihm zum Lobe gereichen.

Philipp Emanuel Bach verſchied zu Hamburg an einem Bruſtübel am 14ten December 1788, in einem Alter von 74 Jahren und 9 Monaten, 19 Jahre und einen Tag nach Gellert, für deſſen würdige Einführung in die Kirche er noch in ſeinen letzten Lebensjahren thätig geweſen war. Um ſeine volle Eigenthümlichkeit als ſchaffender Tonkünſtler genügend zur Anſchauung zu bringen, hätten wir noch ſeine freien Tonſchöpfungen, ſeine Inſtrumental- und zumal ſeine Clavierwerke mit in den Kreis unſerer Betrachtung hineinziehen müſſen, was uns hier, eben wie bei ſeinem Vater, die Natur unſerer Aufgabe verſagte. Vielleicht wird man dafür halten, daß wir über dieſelbe bereits dadurch hinausgegangen ſeien, daß wir an dieſem Orte, wo wir unſerer Betrachtung engere Grenzen gezogen hatten, bei ſeinen, dem kirchlichen Kunſtgeſange beſtimmten Tonwerken länger faſt verweilten, als bei dem, neben häuslicher Erbauung, von ihm für den Gemeinegeſang Geſungenen. Bei näherem Erwägen wird man jedoch ſich überzeugen, wie wir hoffen, daß mit Bezug auf ſein Verhältniß zu dem zuerſt aufgetretenen Gliede des Gellertſchen Sängerkreiſes, Doles, dem Schüler ſeines unſterblichen Vaters, und dennoch in Gegenſatz wider deſſen Schule geſtellt, eben hier der rechte Ort war näher einzugehen auf Beider Anſichten von dem Kunſtgeſange in der Kirche, und dieſelben durch Beiſpiele anſchaulich zu machen; zumal nur dadurch dieſer Abſchnitt des letzten Buches unſerer Berichte über den evangeliſchen Kirchengeſang in näheren Zuſammenhang tritt mit dem vorhergehenden, in den beiden Schülern J. Sebaſtian Bachs, die dem Sängerkreiſe Gellerts ſich anſchloſſen.

Älter an Jahren als dieſe beiden, eine Weile Amtsgenoſſe Emanuels, war das dritte Glied dieſes Kreiſes, dem wir uns nunmehr zuwenden; **Johann Joachim Quanz**, geboren zu Oberſcheden im Hannöveriſchen am 30ſten Januar 1697. Sohn eines Hufſchmidts, von ſeinem

*) Vergl. die Beiſpiele
Nr. 113. Jauchzt ihr Erlöſ'ten ꝛc.
Nr. 114. Gott iſt mein Lied ꝛc.
Nr. 115. Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte ꝛc.
Nr. 116. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
Nr. 117. Auferſtehn, ja auferſtehn wirſt du ꝛc.

Vater ſtreng zu dieſem Gewerbe angehalten, durch kräftigen Gliederbau dazu wohl befähigt, zieht er doch als Knabe ſchon neben ſeinem ältern Bruder mit der Baßgeige umher, auf ländlichen Gelagen zum Tanze aufzuſpielen. Er verdingt ſich dann nach ſeines Vaters Ableben bei ſeinem Oheim zu Merſeburg und ſpäter bei deſſen Nachfolger als Kunſtpfeifergeſelle, wandert in dieſer Eigenſchaft umher durch mehre Städte, bis er 1715, zufolge eines lange gehegten Wunſches, zu Dresden als Gehülfe des Stadtmuſikus Heine feſten Fuß gewinnt. Hier bildet er die ſchon gewonnene Fertigkeit auf mehren Inſtrumenten geſchmackvoll aus durch Anhörung der großen Virtuoſen der damals hochberühmten Dresdner Capelle. Am Reformationsfeſte 1717 entzückt er durch Begleitung einer Arie mit concertirender Trompete den Capellmeiſter Schmidt dergeſtalt, daß dieſer ihm eine Stelle als Hoftrompeter verheißt. Quanz lehnt ſie ab in der Überzeugung, daß Vollkommenheit des Vortrags auf der Trompete nicht zu erreichen ſei, ſucht ſich dagegen in Behandlung der Geige und des Hoboe ferner auszubilden und gewinnt 1718 eine Stelle als Hoboiſt in der neu errichteten Königl. Polniſchen Capelle. Auf jenen beiden Inſtrumenten findet er jedoch Nebenbuhler, die zu übertreffen er ſich nicht getraut; es iſt aber ſein Beſtreben, in demjenigen, was von ihm ergriffen wird, überall das Vorzüglichſte zu leiſten. So widmet er denn ſeinen ganzen Fleiß der Flöte, dem Inſtrumente, auf dem er fortan vor Allen glänzen ſollte. Es mangelt ihm an Sätzen für daſſelbe, er iſt alſo genöthigt, ſelber ſich dergleichen zu ſchaffen, die er von Andern durchſehen läßt, während er durch eifrige Beſchäftigung mit ausgezeichneten Tonwerken, bei dem Mangel eines fortgeſetzten gründlichen Unterrichts, ſich nothdürftige Kenntniſſe von der Setzkunſt zu verſchaffen ſucht. Einen Lehrmeiſter in derſelben findet er erſt 1724 zu Rom an dem 72jährigen Franz Gasperini, nachdem er mit Erlaubniß ſeines Königs im Gefolge des Polniſchen Geſandten am päpſtlichen Hofe, Grafen Lagnasco, eine Reiſe nach Italien angetreten und am 11ten Juli jenes Jahres dieſe Weltſtadt erreicht hat. Gasperini ſpricht ihn nach 6monatlichem Unterrichte frei, ſofern er ſich nicht auf Singcompoſition legen wolle, wozu Quanz keinen Beruf in ſich fühlt.

Er beſucht nun Neapel, gewinnt durch Haſſe's Vermittlung die Gunſt des alten Aleſſandro Scarlatti, ſo abhold dieſer auch Anfangs allen Bläſern ſich zeigt; durchſtreift dann, über Rom zurückkehrend, den übrigen Theil Italiens, beſucht Paris, London, und erreicht Dresden erſt nach drei Jahren wieder, am 23ſten Juli 1727. Hier hält man ihn in der Königl. Capelle feſt, unter Belaſſung ſeiner Beſoldung als Flöteniſt der Polniſchen Capelle. Bei einem Beſuche in Berlin im Gefolge ſeines Königs (1728) verſucht die Königin von Preußen durch Anerbieten eines Gehalts von 800 Thalern ihn für ihre Dienſte zu gewinnen, ſein Herr will ihn aber nicht von ſich laſſen und erhöht ihm freiwillig ſein Einkommen bis auf die angebotene Summe. Doch erhält er die Erlaubniß, nach Berlin reiſen und dem Kronprinzen Friedrich Unterricht auf der Flöte geben zu dürfen; verſtohlen freilich, da Friedrich Wilhelm der Erſte ſeinen Fritz nicht zum „Querpfeifer" werden laſſen will; ja, Quanz, der ſtarke kräftige Mann, iſt einmal genöthigt, mit ſeinem Scharlachrocke in eine enge Heizkammer zu flüchten, um dem züchtigenden Stocke des jähzornigen Königs zu entgehen, dem jene Farbe des Rockes beſonders mißfällt. Wir übergehen jene Anecdote von der Weiſe, wie er ſeine Frau, oder vielmehr dieſe ihn gewonnen haben ſoll, in ähnlicher, nur umgekehrter Weiſe wie der arme Baſilio die Braut des reichen Camacho; an Abentheuern fehlte es ſeinem Leben nicht, bis er die ruhigfriedliche Stellung am Hofe ſeines ehemaligen Zöglings gewann, die ihm bis an ſein Lebensende blieb.

Bedeutende Vortheile, wie ein lebenslängliches Gehalt von 2000 Thalern, Bezahlung einer jeden Flöte mit hundert Ducaten, angemeſſene Belohnung für jede neue Compoſition, Beſchränkung ſeines Dienſtes auf die Kammermuſik des Königs, mochte der Dresdner Hof ihm nicht bieten, um ihn ſich zu erhalten; es wurde ihm daher im December 1741 der beantragte Abſchied ertheilt, um dem Rufe Friedrichs des Zweiten zu folgen. Geachtet und rückſichtsvoll behandelt von ſeinem Herrn, in ſeiner letzten Krankheit ſogar ärztlich — einer Lieblingsneigung zufolge — von demſelben behandelt, verſchied er am 12ten Juli 1773 zu Potsdam in einem Alter von 76 Jahren 5 Monaten und 12 Tagen, und ein auf dem Kirchhofe der Nauener Vorſtadt ihm von dem großen Könige errichtetes ſteinernes Denkmahl ehrt ihn, ein Zeichen von deſſen Liebe und Werthſchätzung.

Ob er in irgend einem perſönlichen Verhältniſſe zu Gellert geſtanden habe, vermochte ich nicht zu erforſchen. Ein ſolches hätte allerdings im Jahre 1762 ſich anbahnen können, als Friedrich der Große in Leipzig ſeine Winterquartiere hielt, wohin Quanz ihm gefolgt war. Es geſchieht ſeiner jedoch in Gellerts Briefen keine Erwähnung; auch war es nicht unmittelbarer, innerer Drang allein, der Quanz veranlaßte, dem gefeierten Dichter als Sänger ſich anzuſchließen, wie bei Doles und Emanuel Bach, eine äußere Veranlaſſung kam noch hinzu. Dieſe erfahren wir durch die Vorerinnerung, mit der ſeine Melodieen erſchienen, unter dem Titel: „Neue Kirchen-Melodieen zu denen geiſtlichen Liedern des Herrn Profeſſor Gellerts, welche nicht nach den gewöhnlichen Kirchen-Melodieen können geſungen werden. Berlin 1760“ (bei George Ludwig Winter). Sie rührt nicht von ihm ſelbſt her, wie denn auch nicht er der Herausgeber war, ſondern ein Dritter, der ſich nicht genannt hat. Vor einigen Jahren, ſagt dieſer dort, hätten Gellert und Klopſtock, die beiden großen Dichter, ihre geiſtlichen Lieder herausgegeben. Freunde der Religion und des guten Geſchmacks hätten darin ſo viel Schönes, Rührendes, Erbauliches gefunden, daß ſie deren Einführung bei dem öffentlichen Gottesdienſte gewünſcht hätten. Er, der Vorredner, ſei dieſem gerechten Wunſche entgegengekommen, er habe jene vortrefflichen Lieder einer Sammlung einverleibt, die vor einigen Wochen zu Brandenburg gedruckt worden unter dem Titel: „Neue geiſtliche Lieder zu Beförderung der öffentlichen und häuslichen Erbauung, zuſammengetragen von einem Liebhaber des vernünftigen Gottesdienſtes“ ꝛc. Sie ſei in einem Formate erſchienen, daß ſie gar füglich den gewöhnlichen Geſangbüchern mit angebunden werden könne, und ihr Preis ſei ſo geringe geſtellt, daß auch der gemeine Mann und der wenig Begüterte im Stande ſeyn werde, ſich damit zu verſorgen. Nur eines habe dieſer kleinen Sammlung noch gefehlt, um alle ihre Lieder zum gottesdienſtlichen Gebrauche bequem zu machen: neue, leichte Melodieen auf diejenigen Gellertſchen Lieder, die nicht nach den gewöhnlichen Kirchenweiſen geſungen werden könnten. Es ſeien zwar deren ſchon vorhanden, die in anderer Abſicht ihr Lob verdienten, ſie ſeien nur zu ſchwer für den großen Haufen, auch wohl nicht einmal für ihn geſetzt — womit Doles' wie Bachs Melodieen gemeint ſeyn können, doch wahrſcheinlicher die des Letzten, als in dem Vaterlande des Herausgebers entſtanden, und um Vieles mehr verbreitet als jene. Er (fährt dieſer fort) ſei unvermögend geweſen, jener Schwierigkeit abzuhelfen, er ſei kein Muſicus. Zum Glück habe jedoch einer der berühmteſten Tonkünſtler Deutſchlands, deſſen Name ſein größeſtes Lob ſeyn würde, wenn er Erlaubniß hätte, denſelben zu nennen, ihn ſeit einigen Jahren ſeiner Freundſchaft gewürdigt. Den habe er gebeten und deſſen liebreiche Gefälligkeit habe ihn keine Fehlbitte thun laſſen. Von ihm habe er Melodieen empfangen, ſie verſucht, ſie ohne Mühe und Schwie-

rigkeit gelernt. Aus Fremdlingen in der Tonkunſt gleich ihm beſtehe die Mehrzahl der Sänger bei dem öffentlichen Gottesdienſte, und dieſen, habe er geglaubt, würden jene Singweiſen eben ſo willkommen ſeyn als ihm. Seines Freundes liebenswürdigen Charakter habe er gekannt, deſſen Eifer für die Ehre der Religion, ſeine uneigennützige Menſchenliebe; dieſe hätten ihn zu einer neuen Bitte ermuthigt, um die Erlaubniß, ſeine Melodieen drucken zu laſſen. — Er theilt nun deſſen Antwort mit, unterzeichnet durch die Buchſtaben J. J. Q., die freilich in jener Zeit den Urheber leicht errathen ließen. Wir rücken ſie wörtlich hier ein, um auch Quanz, wie ſeine anderen Mitgenoſſen, ja, wie alle Tonkünſtler, die wir uns vorüberführten, ſelbſt reden zu hören. Sie lautet wie folgt: „Mein Herr! Sie wollen die Melodieen zu den Gellertſchen Liedern, welche ich Ihnen neuerlich zu Ihrem Privatgebrauche überſandt habe, durch den Druck bekannt machen laſſen und verlangen dazu meine Einwilligung. Ich bin damit zufrieden, und werde meine Arbeit für reichlich belohnt halten, wenn dieſe ſchönen Lieder dadurch einen allgemeineren Gebrauch erlangen. Sie werden doch die Melodieen mit einer kurzen Vorrede begleiten? Vergeſſen Sie nicht, in derſelben Ihren Leſern die Abſichten bekannt zu machen, die ich bei Abfaſſung meiner Arbeit gehabt habe. Ich wollte Kirchen-Melodieen ſetzen, die von ganzen Gemeinen beim öffentlichen Gottesdienſte ohne Schwierigkeit geſungen werden könnten. Aus dieſer Urſache mußte ich mich aufs ſorgfältigſte bemühen, den Geſang dieſer Lieder ſo leicht und einfach einzurichten, als mir nur möglich war. Aus dieſer Urſache habe ich mich aller Verzierungen und Manieren, welche ohnedem nur in die Figural-Muſik, keineswegs aber in den Choralgeſang gehören, wohlbedächtig enthalten, und weiter nichts, als nur hie und da einen unentbehrlichen Vorſchlag gezeigt. Wie will man von einer ganzen Gemeine verlangen, daß ſie Doppelſchläge, Anſchläge, doppelte Nachſchläge, ja, noch ſchwerere Manieren einmüthig und einſtimmig ausführen ſoll? Zum richtigen Vortrage dieſer Manieren gehört ein geübter Hals eines künſtlichen Sängers. Eine ganze Gemeine thut, meines Erachtens, ſchon genug, wenn ſie die ganz ſimplen Noten rein und richtig ſinget. Manieren zu machen, die unter Zwanzigen kaum Einer zu erlernen im Stande ſeyn möchte, muß man ihr nicht anmuthend ſeyn. Eine ſolche Galanterie wäre gewiß an einem ſehr unrechten Orte angebracht" ꝛc. Nach dieſer Mittheilung ſchließt der Herausgeber mit wenigen Worten ſeine Vorrede, ſie durch die Buchſtaben S. F. S. unterzeichnend, die wir nicht zu ergänzen wiſſen.

Weniges erfahren wir durch Quanzens Brief an den Herausgeber; er ſagt nur, was er nicht gethan habe, und weshalb, ohne Zweifel auf Doles damit deutend, deſſen Singweiſen von jenen, durch ihn, den neuen Sänger Gellerts, klüglich vermiedenen Verzierungen ſtrotzen, wie wir geſehen haben. Auch Quanz ſetzte ſeine Melodieen, wie Jener, vierſtimmig aus; ſeine Handſchrift derſelben bewahrt die Königliche Bibliothek zu Berlin, als Erwerb mit der reichhaltigen Pölchauiſchen Sammlung, und nach dieſer Handſchrift theilen wir die Beiſpiele mit, die wir als Belege geben. Der Herausgeber hat nur die einfachen Weiſen mit dem bezifferten Baſſe drucken laſſen. Neben den zuvor von Doles ſchon geſetzten tritt hier noch eine 22ſte hinzu für das von Gellert nicht herrührende Lied: „Mein Heiland nimmt die Sünder an", die wir deshalb nicht weiter berückſichtigen.

Quanz hat die harte Tonart in ſeinen Singweiſen überwiegend vorwalten laſſen; er wendet ſie 16 Mal an, in den Umfängen von B, D, F (je dreimal), G, A (je zweimal), E, Es, C (je einmal); wogegen die weiche nur in fünf Fällen vorkommt, jedesmal unter einer beſonderen Form, D. C. G. E. A. Mit ſeinem Vorgänger Doles kommt er darin überein, daß beide dieſe Tonart,

wenn auch in abweichendem Umfange, meiſt für gleiche Lieder gewählt haben: „Du klagſt o Chriſt in ſchweren Leiden ꝛc., O Herr, mein Gott, durch den ich bin und lebe ꝛc., Du klagſt, und fühleſt die Beſchwerden ꝛc., An dir allein, an dir hab' ich geſündigt ꝛc.", eine Wahl, die durch Ton und Inhalt der Lieder ſich rechtfertigt. Weniger finden wir uns befriedigt durch dieſelbe bei dem Liede: „Gedanke, der mir Leben giebt", das Doles offenbar richtiger empfunden hat, es in harter Tonart ſingend. Des dreitheiligen Taktes hat Quanz nicht mit gleicher Strenge ſich enthalten wie Bach, er wendet ihn fünfmal*) an, in drei Fällen öfter als Doles, und nur der triplirte bleibt ihm fern. Auch hier ſtellen wir uns mit Überzeugung auf Doles' Seite, der den bewegteren Schritt des ungeraden Taktes für Loblieder aufgeſpart hat, wogegen Quanz ihn auch ſolchen leiht, wo ihn nur das Streben nach Mannichfaltigkeit der Formen einigermaaßen rechtfertigen kann. Eine gewiſſe Einförmigkeit der Schlußwendungen, namentlich bei den erſten Melodiezeilen, deren eine in ihren Grundzügen unter 21 Melodieen achtmal, alſo in mehr als einem Drittel derſelben erſcheint**), hat etwas Ermüdendes, Steifes; man fühlt, daß Quanz Inſtrumentiſt war und nicht Sänger, daß er als Erfinder von Singweiſen auf einem fremden Gebiete ſich befand. Die ſeinigen ſind leichter, einer gemiſchten Menge ausführbarer als Doles' Melodieen, daher haben ſie auch einigen, wenn auch nicht bedeutenden Anklang gefunden, und gewiß nicht in dem Maaße, wie ihr Herausgeber es hoffte. Wie es damit in der erſten Zeit nach ihrem Erſcheinen geweſen, vermag ich nicht zu ſagen. In dem erſten Theile des Choralbuches von Johann Chriſtoph Kühnau (1786) begegnet uns nur eine derſelben, die des Liedes: „Gott iſt mein Lied" (Nr. 62); in dem zweiten (1790) erſcheinen ſieben andere: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre (36) ꝛc., Der Wolluſt Reiz zu widerſtreben (34) ꝛc., Dein Heil o Chriſt (26) ꝛc., Wenn zu Vollführung deiner Pflicht (198) ꝛc., Was ſorgſt du ängſtlich für dein Leben (219) ꝛc., O Herr mein Gott, durch den ich bin und lebe (155) ꝛc., Wer Gottes Wege geht (193) ꝛc., Wer bin ich von Natur (199) ꝛc. Alle dieſe ſind jedoch in der zweiten Ausgabe dieſes Choralbuches (1817) wieder verſchwunden, und erſt in des jüngeren Kühnau Choral-Melodieen zu dem Geſangbuche für evangeliſche Gemeinen taucht wieder (Nr. 42) die Melodie des Liedes auf: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" ꝛc., doch mit erheblichen Veränderungen und namentlich mit einem, ihrer urſprünglichen Faſſung fremdem Wechſel des dreitheiligen und geraden Taktes in der erſten und dritten, zweiten und vierten Zeile***); der abgeänderten melodiſchen Wendungen zu geſchweigen.

---

*) In den Liedern: Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
Der Wolluſt Reiz zu widerſtreben ꝛc.
Dir dank' ich heute für mein Leben ꝛc.
Wenn zu Vollführung deiner Pflicht ꝛc.
Nie will ich dem zu ſchaden ſuchen ꝛc.

**)

u. ſ. w.

***)

Vgl. damit die urſprüngliche Faſſung, Beiſpiel 118.

Schon Johann Chriſtoph Kühnau hat es mit Quanz' Melodieen nicht ſo ſtreng genommen, wie mit denen Emanuel Bachs, geſchweige denn mit deren Bäſſen; er hat ſich befugt gehalten, an den einen und andern, ſeiner Überzeugung zufolge, nachzubeſſern. Die erſten Änderungen jener Melodie rühren bereits von ihm her, namentlich die Anwendung einer doppelten Taktart, die vielleicht daher rührt, weil es ihm nicht gelingen konnte, das Ganze auf geraden Takt zurückzubringen. Viel weiter iſt darin die Folgezeit noch gegangen, wie die von dem jüngeren Kühnau mitgetheilte Faſſung zeigt; ich wähle mit Fleiß jene allgemeinere Beziehung und nenne nicht dieſen als Urheber der weiteren Umgeſtaltung, da es möglich, ja wahrſcheinlich iſt, daß die Weiſe im Munde des Volkes allgemach die Geſtalt gewonnen habe, in der ſie uns jetzt geboten wird. In Schichts Choralbuch (1819) iſt nur eine der Quanzſchen Melodieen übergegangen, zu dem Liede: „Wer Gottes Wege geht", in zwei Tonſätzen (109, 608). Wir geben, außer der eben beſprochenen, auch dieſe Melodie in ihrer urſprünglichen Geſtalt, und fügen beiden die nach unſerer Überzeugung ſchwunghafteſte Weiſe Quanzens für Gellerts „Gott iſt mein Lied" hinzu, zumal ſie auch die früheſte iſt, die Anklang, wenn auch nicht dauernden, gefunden hat, da ſie ſpäter von der Bachſchen verdrängt wurde*).

Das letzte und jüngſte Glied des Gellertſchen Sängerkreiſes nimmt nun unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch; das letzte, weil andere tüchtige Männer, die auch ſpäter noch zu des Dichters geiſtlichen Liedern Melodieen geſungen haben, damit erſt geraume Zeit nach deſſen Hinſcheiden hervorgetreten ſind, ja, mit Ausnahme von Kühnau, zwar wohl ſeine Mitlebenden, kaum aber ſeine Zeitgenoſſen genannt werden können. Auch ihrer wird gedacht werden, wie es zum Theil bereits geſchehen iſt, doch nicht mit gleicher Ausführlichkeit als jener Anderen, denn ſie gehören dem Zeitraume nicht mehr an, auf den wir unſere Darſtellung beſchränken.

Johann Adam Hiller, Sohn des Dorfſchulmeiſters in dem oberlauſitziſchen Dorfe Wendiſch-Oſſig bei Görlitz, war am 25ſten December 1728 geboren, mehr als dreizehn Jahre nach Gellert. Sein Vater ſtarb, als der Knabe das ſechſte Jahr erreicht hatte, und hinterließ ihn in drükkender Armuth. Den nothdürftigſten Unterricht, insbeſondere auch auf der Geige und im Clavierſpiele, empfing er von dem Amtsnachfolger ſeines Vaters; im Singen übte er ſich ſelber, bei einer guten Diskantſtimme, und da er Anderes nicht kannte noch beſaß, waren die Lieder des in ſeiner Heimath gebräuchlichen geiſtlichen Geſangbuches ſeine einzige Beſchäftigung als Sänger. Paſſions- und Sterbelieder ſang er am liebſten, die längern vor den andern gern. Im Jahre 1740 brachte ſeine Mutter den Zwölfjährigen auf das Gymnaſium zu Görlitz, und hier zuerſt erweiterte ſich ſein Geſichtskreis, indem er wegen ſeines reinen Soprans in das Singechor aufgenommen wurde. Damit wuchs ſeine Luſt an der Tonkunſt, er ſuchte auf der Geige und dem Claviere ſich weiter zu bilden, ein Schulkamerad, Sohn eines Kunſtpfeifers, war ihm auch zu Gewinnung einiger Fertigkeit auf Blasinſtrumenten behülflich. Als nun damals der Rektor ſeinen Schülern ein collegium musicum errichtete, war ſeine Begierde daran Theil zu nehmen ſo groß, daß er 18 Groſchen von ſeiner geringen Baarſchaft für den Ankauf einer alten Baßgeige opferte, und damit ſeinen Eintritt in dieſe Geſellſchaft junger Tonkünſtler ſich erkaufte, für die er denn auch, ungelehrt wie er war, ſchon einige Tonſätze fertigte, die von ihnen gern aufgeführt wurden.

*) S. Beiſpiele 119. 120.

Nach fünfjährigem Verweilen auf der Görlitzer Schule verſuchte er durch Schreiberdienſte ſein kärgliches Einkommen zu verbeſſern, doch ohne Erfolg. Glücklicher war er auf der Kreuzſchule zu Dresden, wohin er 1747 ſich wandte. Homilius und der Cammermuſicus Schmidt nahmen ſich ſeiner liebevoll an; die ihm gewährte Gelegenheit Haſſeſche Opern in vollkommener Ausführung zu hören, benutzte er fleißig, ja, er ſchrieb von deren ſieben zur Nachtzeit die Partituren ſich ab. Bei aller dieſer eifrigen Beſchäftigung mit der Tonkunſt gab er jedoch die Abſicht nicht auf, für ein bürgerliches Amt als künftigen Lebensberuf ſich vorzubereiten. Deshalb bezog er im Jahre 1751 die Hochſchule zu Leipzig, um der Rechtswiſſenſchaft obzuliegen. Seine Erholungsſtunden widmete er der von ihm geliebten Kunſt, nun auch mehr mit eigenem Schaffen, über das er allezeit ſich ſtrenge Rechenſchaft abzulegen ſtrebte, wie denn auch dieſer Zeit eine von ihm geſchriebene Abhandlung angehört „über die Nachahmung der Natur in der Muſik". Jöcher, Gottſched und Gellert denen er vorzugsweiſe ſich anſchloß, waren ihm freundlich geſinnt. Er ſetzte damals Gellerts Drakel in Muſik, erklärt aber ſpäterhin ſelber dieſe Arbeit nur für rohen Stoff zu einer guten Compoſition jenes Singſpiels.*) Durch deſſen Dichter wurde ihm 1754 die Stelle eines Erziehers bei Heinrich Adolph, Grafen Brühl, einem Sohne des damals allvermögenden ſächſiſchen Miniſters zu Theil. Seinen abermaligen, längeren Aufenthalt in Dresden, den dieſer Beruf ihm auferlegte, unter Verhältniſſen, die ihm vergönnten einer jeden ausgezeichneten Muſikaufführung mit mehr Bequemlichkeit beizuwohnen als früher, benutzte er mit Freuden, dieſen Genuß ſich zu verſchaffen, bis er nach 4 Jahren, 1758, zum zweitenmal, nun in Geſellſchaft ſeines Zöglings, die Leipziger Hochſchule beſuchte. Es war um die Zeit des ſiebenjährigen Krieges; Sachſen, auf dem deſſen Beſchwerden drückend laſteten, litt an allgemeiner Mißſtimmung: Hiller, ſchon an ſich zum Trübſinn geneigt, durch die Bedrängniſſe ſeines Vaterlandes niedergebeugt, von körperlichen Leiden geplagt, verfiel immer tiefer in jene Schwermuth, die mit Ausnahme weniger heiteren Augenblicke, fortan die ſtete Begleiterin ſeines Lebens blieb, und ihn verleitete, ſich als einen dem Tode Geweihten zu betrachten. Dieſer Zeit gehören ſeine Melodieen an zu denjenigen Liedern Gellerts, die nicht auf gewöhnliche Kirchenweiſen geſungen werden können. „Gellerten eine Freude zu machen", erzählt er ſelber in ſeiner Lebensbeſchreibung (S. 303, 304 a. a. O.) „ſchrieb ich einige Choralmelodieen zu ſeinen geiſtlichen Liedern, die er immer ſehr angemeſſen, ſehr faßlich, und wie er ſich ausdrückte, ſo fand, wie er ſelber ſie machen würde, wenn er componiren könnte". Sie erſchienen im Breitkopfiſchen Verlage, auf 4 Bogen zuſammengedruckt, 1761, drei Jahre nach den Doleſchen, ein Jahr nach den Quanziſchen. Ich kenne dieſe früheſte Ausgabe nicht durch eigene Anſchauung, weiß daher auch nicht, ob Hillers Melodieen damals ſchon in 4ſtimmigem Tonſatze, ob mit bloßer Baßbegleitung erſchienen ſind. Wir verſparen ihre nähere Betrachtung bis dahin, wo wir über den letzten Theil ſeines Lebenslaufes in gedrängter Kürze werden berichtet haben.

Hillers Kränklichkeit, ſein Trübſinn, hatten ihn vermocht die Stelle als Erzieher des jüngeren Grafen Brühl aufzugeben, ja, ein Jahrgehalt von 100 Thalern auszuſchlagen, womit ihm deſſen Familie zu Hülfe kommen wollte. Er zog es vor durch ſchriftſtelleriſche Arbeiten, ſpäter eine muſikaliſche Zeitſchrift, ſeinen Unterhalt zu erwerben; am meiſten beſchäftigte ihn ein wöchentliches, durch Unterzeichnung nach beendigtem Kriege in das Leben gerufenes Concert, deſſen Leitung ihm übertragen

*) Hiller: Lebensbeſchreibungen ꝛc. I. S. 299.

wurde, und für das er mit eifrigſtem Fleiße thätig war, zumal durch Bildung von Sängern und Sängerinnen, unter denen die Namen Gertrud Schmähling (Mara) und Corona Schröter, die ihm ihre Bildung verdankten, vor Allen glänzen. Eine zweite Aufforderung zu tonkünſtleriſcher Thätigkeit erhielt er ſeit 1764 durch Koch, den Vorſteher des Leipziger Stadttheaters, der ſeinem Unternehmen durch eine Oper aufhelfen wollte, die jedoch bei der mangelhaften muſikaliſchen Bildung der meiſten Glieder ſeiner Geſellſchaft zumeiſt nur leichte, liedmäßige Geſänge enthalten dürfe. Hiller, an den Koch ſich gewendet hatte, willigte ein ihn zu unterſtützen, und ſo entſtand, im Vereine mit Felix Weiße, eine Reihe von Operetten in den ſechziger und ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, in denen der grämlichſte, trübſinnigſte Mann durch gefällige, heitere, bald in den Mund des Volkes übergehende Weiſen ſeine Zeitgenoſſen erfriſchte, ja, entzückte, dem Liede eine neue Bedeutung gewann, und als er nur erſt hatte bewogen werden können einer dieſer Vorſtellungen beizuwohnen, ſelber allgemach, wenn auch nicht durchaus, ſeiner finſteren Gedanken, ſeiner ſchwarzen Laune Herr zu werden begann. Durch dieſe ſeine Thätigkeit gewann er eine, im Verhältniſſe gegen den von dem Unternehmer gezogenen Vortheil, freilich nur kärgliche Beihülfe für ſeinen Lebensunterhalt, allein auch die ſtädtiſche Behörde Leipzigs gewährte ihm einige Verbeſſerung ſeiner Lage, indem ſie ihm das Amt des Muſikdirektors an der neuen Kirche verlieh. Dieſer Zeit, wo er durch einen geiſtlichen Beruf zuerſt Veranlaſſung erhielt auch hervorbringend ſich mehr mit heiliger Tonkunſt zu beſchäftigen, werden die vier Motetten und Arien angehören, die in den erſten 4 Theilen (1776 — 1780) der von ihm herausgegebenen Sammlung ſolcher Geſänge abgedruckt ſind. Im Jahre 1782 berief ihn der damalige Herzog von Curland nach Mitau, ſeine Hofcapelle neu einzurichten, und zwei ſeiner Schülerinnen, die Schweſtern Podleska, die zu Hofſängerinnen ernannt waren, dahin zu begleiten. Ehrenvoll aufgenommen bei ſeiner Ankunft, reichlich belohnt, richtete er ſeinen Auftrag zur Zufriedenheit ſeines hohen Gönners aus, und wurde, nicht lange nach ſeiner Rückkehr, von dieſem, unter Verſorgung ſeiner Kinder, mit beträchtlichem Gehalte zum Capellmeiſter ernannt. Gern folgte er dieſem Rufe, löſte ſeine alten Verhältniſſe, als unerwartet durch Veranlaſſungen, deren nähere Darlegung nicht hieher gehört, Curland der Obmacht Rußlands anheimfiel, und der Herzog ſich genöthigt ſahe das Land zu verlaſſen, dem Berufenen alſo das angetragene Amt zu gewähren ſich außer Stande befand, und ſich auf Unterſtützung deſſelben, ſo weit ſeine Mittel reichten, beſchränken mußte. Hiller hielt ſich nun, mit ſeiner Familie reiſend, an mehren Orten auf, in Hamburg, Berlin, Leipzig, Breslau, gewann ſeinen Lebensunterhalt durch geiſtliche Aufführungen die er veranſtaltete, wie er deren zuvor ſchon in Leipzig als Vorſteher des dortigen großen Concerts gegeben; und hatte er hier, unter Mitwirkung ſeiner beiden ausgezeichneten Schülerinnen, der Mara und Schröter, geiſtliche Dramen Haſſe's und der beſten italieniſchen Tonſetzer zur Anſchauung gebracht, ſo ließ er in dieſer ſpäteren Zeit zum erſtenmale Händelſche Werke, zumal den Meſſias hören, und ihm gebührt unſtreitig das Verdienſt, dieſen unſterblichen Meiſter in ſein Vaterland eingeführt zu haben; freilich nicht unverfälſcht, wovon ſpäter zu reden ſein wird. Erſt 1789 erhielt er wieder eine feſte Stellung. Doles war in dieſem Jahre von dem Cantorat an der Thomasſchule und dem Directorium der Muſik an den beiden Hauptkirchen Leipzigs zurückgetreten, und Hiller wurde an ſeine Stelle, der dritte Nachfolger Johann Sebaſtian Bachs, gewählt. Durch eigenes Schaffen auf kirchlichem Gebiete ſind dieſe letzten Jahre Hillers nicht ausgezeichnet, in denen ſein Trübſinn und ſein grämliches Weſen abermals überhand nahm. Theils war körperliches

Leiden davon die Veranlaſſung, mehr noch Mißverhältniſſe mit Fiſcher, dem damaligen Rector der Thomasſchule, einem gelehrten, aber harten Manne und entſchiedenen Gegner der Tonkunſt; Reibungen, welche das Leben beider Männer verbitterten, ſelbſt zum Nachtheile der Anſtalt der ſie dienten. In dieſer Zeit entſtand Hillers Choralbuch, ſonſt wurde ſie durch Unterlegung deutſcher Texte unter geiſtliche Werke Anderer ausgefüllt, um dieſelben für kirchlichen Gebrauch nutzbar zu machen, eine Thätigkeit die ſich bis auf die Schöpfungen ſeiner ſpäteren großen Zeitgenoſſen, Michael und Joſeph Haydn wie Mozart, ausdehnte, die ihn, den zunächſt mit Haſſe's und Grauns Hervorbringungen, die er mit großer Vorliebe umfaßte, Genährten, noch in ſeinen letzten Lebensjahren mit hoher Bewunderung erfüllten.

Fünf Jahre vor ſeinem Ende, um 1799, fühlte er ſeine Kräfte erſchöpft, und ſich dadurch zu Niederlegung ſeines Amtes veranlaßt. Das Letzte was ihn erfreute, war (1803) das Wiederſehen ſeiner nun 54jährigen Schülerin Mara, ſonſt war ſein Leben in dieſer Zeit, wie ſeine Freunde verſichern, ein nur hindämmerndes. Der 16te Juni 1804 war der letzte ſeines irdiſchen Daſeyns, in einem Alter von 75 Jahren 5 Monaten und 19 Tagen, mehr als 34 Jahre nach dem Dichter, in deſſen Sängerkreiſe wir ihn hier aufführen.

Es könnte ſcheinen, wir hätten kürzer ſeyn dürfen über Hillers letzte Lebensjahre, da ſie über die jenes Dichters ſo weit hinausreichen, ja bis in das folgende Jahrhundert hinein. Was aber dieſen angehört iſt uns in einer anderen Beziehung wichtig, und war deshalb in ſeinen von uns auch nur angedeuteten Hauptzügen nicht zu übergehen. Für die Geſtaltung des Gemeinegeſanges als eines Fortwachſenden iſt Hillers, wenn auch nur kurzes Verhältniß zu Gellert, der näheren Betrachtung werth; für die des Kunſtgeſanges in der Kirche ſind es, minder freilich des Meiſters eigene Hervorbringungen, als die Stellung, die er gegen die Werke Anderer eingenommen hatte, und die Art wie er ſie zur Aufführung brachte.

Gellert wie Hiller waren Hypochondriſten; doch erſcheinen bei jenem mehr wirkliche Leiden des Leibes, bei dieſem, aller nicht zu leugnenden leiblichen Gebrechen ungeachtet, doch zumeiſt eingebildete, als Urſache ſeines Trübſinnes. Dem Dichter, einem durch ſein Äußeres ſchon einnehmenden, ſanften, bei allen Leiden geduldigen und gefaßten Manne, ſahen wir drei geſunde Naturen von der verſchiedenſten Sinnesrichtung als Sänger zur Seite ſtehen; den ihm in Gemüthsart, vielleicht auch äußerer Erſcheinung, am ähnlichſten Doles, den geiſtreichen, feurigen, zur Ironie geneigten Emanuel Bach, den robuſten, abentheuernden, entſchloſſenen Quanz; nunmehr tritt ihm ein gleichartiger Kranker gegenüber, doch eine Geſtalt, wie ſie kaum verſchiedener von ihm hätte ſeyn können; unförmlich, mit äußerem Ungeſchick, grämlich, heftig, polternd; innerlich aber voll reinen Willens, aufrichtiger Frömmigkeit, ehrenwerther Begabung, wenn auch der wenigſten wohl für das Gebiet geiſtlichen Geſanges; der glücklichſten vielleicht für dasjenige, was ſcheinen möchte ihm das Fernſte geweſen zu ſeyn: das Gebiet des leichten Singſpiels, wie es ſeiner Zeit anmuthete, und des damit im Zuſammenhange ſtehenden, ſeinen Kern bildenden Liedes in allgemeinerer Bedeutung. In ſeinen Briefen hat Gellert ſo wenig über Hillers Melodieen zu ſeinen geiſtlichen Liedern ſich geäußert, als er es über Quanzens gethan; aus dem gewiß glaubhaften eignen Berichte jenes ſeines letzten Sängers dürfen wir ſchließen, daß eben deſſen Singweiſen ihm die anmuthendſten geweſen, daß es dem mit ihm ähnlich Leidenden, der bei aller Verſchiedenheit der äußeren Erſcheinung ihm doch am gemäßeſten empfand, eben deshalb am meiſten gelungen

ſei, den von ihm gewünſchten Ton zu treffen. Daß dieſer ein trüberer ſei, als der von den übrigen Sängern des Gellertſchen Kreiſes angeſtimmte, ergiebt ſich daraus ſchon, daß Hiller des dreitheiligen Taktes ſich gänzlich enthalten hat — den freilich Emanuel Bach gleich ihm in ſeinen für Kirchengebrauch beſtimmten Singweiſen vermied — vornehmlich aber aus der viel häufigeren Anwendung der weichen Tonart, als bei ſeinen anderen Genoſſen. Der von ihm geſungenen Weiſen ſind einundzwanzig, denn für Gellerts Lied: „Dein Heil o Chriſt nicht zu verſcherzen" hat er keine Melodie erfunden, dagegen eine neue zu dem Liede geſungen: „Oft klagt mein Herz wie ſchwer es ſei," dem ſchon die alte Melodie: „Durch Adams Fall iſt ganz verderbt" zur Seite ſtand. Von dieſen haben nun faſt die Hälfte — ihrer zehn — die weiche Tonart, eine unter ihnen ſogar eine kirchliche (das Phrygiſche), die des Liedes: „Nie will ich dem zu ſchaden ſuchen" ꝛc.*). Auch die in harter Tonart geſungenen — je drei und drei in C und G dur, je zwei in F und A dur und eine in B — gehen ſchmucklos und ernſten Schrittes einher; ſie erſcheinen meiſt zu Lob- und Dankliedern, wo eine andere Wahl kaum ſtattfinden konnte, und nur bei dem Liede vom natürlichen Verderben des Menſchen: „Wer bin ich von Natur" möchte in Hillers Sinne die Anwendung einer Durtonart (F) auffallen, worin er auch mit Quanz übereinkommt, gegen Doles, der ſich einer weichen bedient. Allein Hiller wird durch die drei letzten Strophen des Liedes gerechtfertigt, in denen er wohl den Kern des Ganzen empfunden hat, und mit Recht: denn hier iſt nicht von einem Klageliede die Rede, ſondern von Prüfung des Herzens, und Ermuthigung zum Kampfe gegen deſſen böſe Neigungen unter göttlicher Hülfe. Faßlichkeit und Sangbarkeit konnte ihm, dem Sanggeübten, dem trefflichen Singlehrer, nicht fehlen, und ſo haben mindeſtens in dem Vaterlande des Dichters eben ſeine Melodieen den meiſten Anklang gefunden. Er ſelber giebt ſie alle in ſeinem 1793 herausgegebenen Choralbuche, wohl als ſchon gebräuchliche, nicht erſt einzuführende: waren ſie ja doch ſchon ſeit 32 Jahren (1761) im Drucke erſchienen, und 1792 in vierſtimmiger Partitur abermals herausgekommen, alſo längſt bekannte. Auch Schicht hat ſie ſpäter (1819) mit alleiniger Ausnahme der Weiſe des Himmelfahrtsliedes: „Jauchzt ihr Erlöſ'ten dem Herrn" alle aufgenommen**), ſo manche Nebenmelodieen er auch nach ſeiner Weiſe für ihre Lieder giebt. In Kühnau's Choralbuche erſcheint deren keine, und urtheilen wir nach C. F. Beckers evangeliſchem Choralbuche (1844), ſo wären in neueſter Zeit nur zwei derſelben in Leipzig noch in Gebrauch, die der Lieder: „Du klagſt und fühleſt die Beſchwerde" (Nr. 27) und „Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte" (124)***). Außer dieſen Singweiſen zu Liedern Gellerts giebt Hiller in ſeinem Choralbuche aber noch ſechs Melodieen zu geiſtlichen Geſängen Anderer, deren Mehrzahl nicht minder gefallen, und kirchliche Geltung erlangt haben muß, weil deren fünf noch 26 Jahre ſpäter in Schichts Choralbuche ſich wiederfinden. Es fehlt dort nur Hillers Weiſe zu dem

*) Am häufigſten erſcheint G moll; in den Melodieen der Lieder: Beſitz ich nur ein ruhiges Gewiſſen ꝛc. — Der Wolluſt Reiz zu widerſtreben ꝛc. — Oft klagt mein Herz wie ſchwer es ſei ꝛc. — Was ſorgſt du ängſtlich für dein Leben ꝛc. 4mal alſo; A moll zweimal: Du klagſt und fühleſt die Beſchwerden ꝛc. — Wenn zu Vollführung meiner Pflicht ꝛc. Eben ſo oft E moll: Du klagſt o Chriſt in ſchweren Leiden ꝛc. — An dir allein, an dir hab' ich geſündigt ꝛc. Einmal D moll: Herr lehre mich wenn ich der Tugend diene ꝛc. und ſo auch endlich das phrygiſche: Nie will ich dem zu ſchaden ſuchen ꝛc. (S. Beiſpiel 123).

**) Nr. 110. 591. 721. 732—735 (630). 736—744. 746—748.

***) S. Beiſpiel 121, 122.

Liede: „Sollt es gleich bisweilen ſcheinen“ (Ch. B. 43) obgleich Schicht aus dem Choralbuche dieſes Meiſters drei andere Melodieen für jenes Lied entlehnt hat, von Homilius, Doles und eine Oberlauſitziſche*); dagegen erſcheinen dort die der Lieder: „Steil und dornicht iſt der Pfad ꝛc., Wie mächtig ſpricht in meine Seele ꝛc., Liebſter Vater, ich dein Kind ꝛc., Ich ſinke zu verweſen ein ꝛc., Wie ſchnell iſt doch ein Jahr vergangen“ ꝛc.**) Von dieſen fünfen ſind nur die an der zweiten und der vorletzten Stelle genannte in harter Tonart (beide in G dur) geſetzt; alle übrigen, auch die zuerſt erwähnte, bei Schicht mangelnde, bewegen ſich in weicher, für die Hiller eine beſondere Vorliebe hatte, ſo daß ſie, der bei ihm vorwaltenden Seelenſtimmung zufolge, ſtets zuerſt und ungeſucht bei ihm ſich einfand, ſobald es galt eine geiſtliche Weiſe zu ſingen. Von dieſen allen ſcheint, nach C. F. Beckers evangeliſchem Choralbuche (Nr. 30), nur eine noch zu Leipzig im Gebrauche zu ſeyn, die des Liedes: „Ich ſinke zu verweſen ein“***), die einen Theil der auf das Ableben der Königin von Polen Maria Antonia von Hiller geſetzten Motette bildet: „Alles Fleiſch iſt wie Gras,“ welche (S. 1—8) in dem 4ten Theile ſeiner Motettenſammlung (1780) abgedruckt iſt. Sowohl dieſe Motette, als die 6te des erſten Theiles (1776) „Laß ſich freuen alle die auf dich trauen“ und die beiden am Schluſſe des dritten (1779) enthaltenen Arien: „Wohin ich ſeh' umringt den Pfad der Tugend der Feinde Meng ꝛc. — Ich erhebe mein Gemüthe ſehnſuchtsvoll, mein Gott, zu dir“ ꝛc. zeigen Hiller als kunſtreichen tüchtigen Tonſetzer, als lebhaft und rein empfindenden Mann, ſind auch freier als manche andere der durch ihn geſammelten von damals modiſchen jetzt veralteten Wendungen. Wir ſehen daraus, daß ſeine Grundſätze über kirchliche Tonkunſt hierin andere waren, als die ſeines Vorgängers Doles, der die contrapunctiſchen Künſte ganz aus ihr verbannt wiſſen wollte. Hiller will, zufolge ſeines Vorworts zu den von ihm herausgegebenen Beiträgen zu wahrer Kirchenmuſik (1791), bei Antritt ſeines Amtes (1789) in einer beſondern Abhandlung über ſeine Anſichten von heiliger Tonkunſt ſich ausführlich geäußert haben; eine Schrift, die ich nirgend angezeigt gefunden habe, auch nicht im Stande war, ſie zu ermitteln. Er wird darin, den Wünſchen vieler Zeitgenoſſen entgegen, eine ſtrengere Auswahl der in der Kirche aufzuführenden Geſänge gefordert haben; in jenem Vorworte äußert er mindeſtens: man ſei Anfangs nicht damit zufrieden geweſen, daß die bisher eitle und modeſüchtige Dirne (die Kirchenmuſik ſeiner Tage) auf einmal in eine fromme und ſittſame Matrone umgeſchaffen werden ſolle. In den Beiträgen geht er darauf nicht weiter ein; ſein Tadel trifft hier, und mit Recht, vor Allem die Geſchmackloſigkeit der damaligen Kirchentexte. An den meiſten, ſagt er, ſei kaum etwas anderes genießbar, als der zum Chore beſtimmte bibliſche Spruch, und der

---

*) Nr. 36. 37. 38 bei Schicht. Hiller ſelbſt nennt (S. XI. der Vorrede zu ſeinem Choralbuche) ſeine Melodie eine noch nirgends bekannte, die nur zur Unterſuchung dienen ſolle, ob durch einen etwas reichreren Gebrauch der Harmonie der Simplicität des Chorals geſchadet, und der Eindruck deſſelben geſchwächt werde, was er nicht glaube. Sie iſt daher auch wohl niemals gangbar geworden.

**) Bei Hiller 121, bei Schicht 107.
— — 183 — — 180.
— — 190 — — 189.
— — 218 — — 237.
— — 239 — — 275.
in der Reihe, wie ſie im Texte aufgeführt ſtehen.

***) S. Beiſpiel 124.

Choralvers. Das Übrige ſei meiſt nichts anders, als gereimte dogmatiſche und moraliſche Sätze, mit froſtigen Allegorieen durchwebt, ſo trocken und matt, daß ein Jeder fühle, wie wenig ſo etwas zum Geſange ſich ſchicke, und wenn auch der Sinn der Worte in anderer Betrachtung noch ſo richtig wäre. Er erläutert dieſes durch Beiſpiele, deren wir nicht bedürfen, weil wir mehre ſolcher Kirchentexte uns ſchon vorübergeführt haben. Nun ſei Haſſe in ſeinen Werken eine Fundgrube der edelſten Tonſätze, deren Anwendung in der Kirche nur die italieniſche Dichtung verhindere, der ſie ſich anſchlöſſen. Um dieſen großen Meiſter in die Kirche einführen zu können, und daneben jene geſchmackloſen geiſtlichen Dichtungen aus ihr zu verdrängen, habe er nun eine Reihe von Arien und Duetten aus allen ſeinen Werken zuſammengeſtellt, und ſie mit einer deutſchen geiſtlichen Parodie verſehen, die er hier darbiete. Es ſind 33 Texte von Arien, 7 von Duetten, 5 von Chören geiſtlichen Inhalts die er in ſeiner Schrift zuſammengeſtellt hat, und er bemerkt dabei: in gleicher Art eingerichtet habe er (in eben dem Jahre) 6 Arien, ein Duett und einen Chor von Haſſe im Juniusſchen Verlage, unter dem Titel: „Meiſterſtücke des italieniſchen Geſanges mit deutſch unterlegtem geiſtlichem Texte" ꝛc. in Partitur herausgegeben. Zwei der in dieſer Sammlung enthaltenen Arien ſind aus Opern (la Spartana generosa und Leucippo) entlehnt, drei aus einem geiſtlichen Singſpiele: la Caduta di Gerico, einem Werke, das doch nur, ſofern ſein Stoff dem alten Teſtamente entlehnt iſt, von der Oper ſich unterſcheidet, im Style ſeiner Geſangſtücke aber ihr durchweg übereinkommt. Alle ohne Ausnahme hält Hiller für kirchlichen Gebrauch geeignet, ja er geſteht, auf Haſſe und ſich ſelbſt ſei er ſtolz genug, eine Empfehlung dazu für überflüſſig zu halten. Durch eine einzige dieſer Arien könne vielleicht mehr Erbauung bei einer Gemeine geſtiftet werden, als durch ſteife Cantaten mit froſtigen Recitativen. Es brauche ja deren Inhalt nicht immer zum Sonntags-Evangelium ſo zu paſſen, als der Vortrag des Predigers. Wem eine einzelne Arie zu wenig ſei, der möge ein Paar ſchickliche Verſe eines alten oder neuen Liedes hinzuſetzen. Für kleine Städte und Dörfer könne dies hinreichend ſeyn. Habe man aber Vorrath an Kirchenſachen, ſo könne man einen ſchicklichen Chor ausſuchen, die Muſik dadurch zu verlängern. So ſehr iſt Hiller überzeugt, der Kirche durch Einführung Haſſeſcher Geſänge mit geiſtlicher Parodie den weſentlichſten Dienſt zu leiſten, daß er zum Schluſſe des Vorworts ſeiner Beiträge die Abſicht ankündigt, in ähnlicher Art im Breitkopfſchen Verlage, ſofern das Unternehmen durch ausreichende Unterzeichnungen gedeckt werde, noch 60 Arien, mehr als 10 Duette und eben ſo viele Chöre erſcheinen zu laſſen; was ihm jedoch nicht gelungen zu ſeyn ſcheint. Dieſe ſeine Vorliebe für Haſſe, ſeine Überzeugung, durch deſſen geiſtliches Singſpiel, ja, ſeine ernſthafte Oper, ſei der kirchlichen Tonkunſt aufzuhelfen, ſtellt ihn in ſeinen Anſichten über dieſe auch wiederum Doles gleich, der ja der Muſik bei dem Gottesdienſte und in der ernſten Oper, in ihrer Richtung auf das Gemüth und ihrer Einwirkung auf daſſelbe, ganz gleichen Werth beimaß. So wirkte Mattheſons Wort von dem theatraliſchen Weſen der Welt lange nach ihm noch fort auf die verſchiedenartigſten Geiſter, ſo diente es, auch unbewußt, ihnen zur Rechtfertigung, wo beſondere Hinneigung ſie über die Grenzen des Kirchlichen hinaus verlockte. In einer Sammlung von Muſikterten für die Univerſitätskirche zu Leipzig, die Hiller im Jahr 1780 öffentlich machte, erkennen wir näher die Art, wie er bei ſeinen kirchlichen Muſikaufführungen verfuhr, wie er für ſie wählte. Er hat hier, für die Feſt- und einige Sonntage des Kirchenjahres, geiſtliche Werke mehrer Meiſter zuſammengeſtellt: drei von Homilius, je zwei von Händel, Haſſe, Philipp Emanuel Bach, Haydn und von eigener Compoſition; je eines von Jacob Gallus,

Gaßmann, Graun, Galuppi, Brixi und Stölzel. Von E. Bach erſcheint unter andern für den Sonntag Cantate deſſen treffliches „Heilig" unter Beibehaltung der einleitenden Ariette des Meiſters. Man erkennt aus der Art wie die Texteworte, unter Bezeichnung der beiden einander antwortenden Chöre, denen ſie zugetheilt ſind, ſich abgedruckt finden, leicht den Bau des Werkes, und daß es vollſtändig habe aufgeführt werden ſollen. Ihm folgt jedoch ein Anhängſel, über deſſen Quelle und ſein Verhältniß zu dem Meiſterwerke des geiſtreichen Tonſchöpfers, der Text für ſich uns nicht genugſam unterrichtet. Nach dem Beſchluſſe der Fuge des „Heilig" läßt ſich nämlich noch „eine Stimme aus dem Chore der Engel" vernehmen mit einer Arie von vier Strophen, deren Bau nicht zuläßt, nur eine Wiederholung des Geſanges der einleitenden Ariette anzunehmen. Jene Engelſtimme ſingt:

Selig ſeid ihr, meine Brüder,
Ihr, der Erde ſchwäch're Söhne,
Wenn der Jubel eurer Lieder,
Sich mit unſerm Lied vereint ꝛc.

In der folgenden Strophe werden die Völker dann aufgefordert, ihren jauchzenden Geſang zu wiederholen, den ſie mit dem „Herr Gott dich loben wir" auch abermals anſtimmen. Die Einſchaltung eines dem Werke fremden Muſikſtückes hat hier offenbar ſtattgefunden, und wie es ſcheint nur deshalb, um neben der zu geringfügigen einleitenden Ariette die Aufführung noch mit einem Einzelgeſange von mehr Bedeutung zu ſchmücken. Allein bei dem Sinne, worin das Ganze geſchaffen iſt, hat Hiller demſelben durch ein ſolches Einſchiebſel zu nahe gethan, ſelbſt wenn er dieſes aus einem andern Werke deſſelben Meiſters entlehnt haben ſollte; um ſo mehr alſo, wenn er hier, ſeiner Neigung zufolge, von Haſſe geborgt hat, was wir freilich nicht beſtimmt behaupten dürfen. Denn was man auch nach jenen großartigen Tönen Bachs hören möge, muß allezeit fremdartig und ſchwach hinter dem hohen Schwunge des Vorangegangenen erſcheinen, eben wie eine nur theilweiſe Wiederholung deſſelben bei ſeinem inneren lebendigen Zuſammenhange von da ab, wo Engel und Völker ſich gegenübertreten, nur als unerfreuliches Stückwerk ſich darſtellt. In der beſten Meinung hat Hiller alſo nicht allein der Gattung, durch die zuvor gerügte unzuläſſige Vermiſchung des aus innern Gründen zu Trennenden, geſchadet, ſondern auch dem einzelnen, auf kirchlichem Gebiete heimiſchen und ſonſt wohl gewählten Werke, ſeine Ganzheit, Größe, und Unzertrennlichkeit verkennend.

Hiller gebührt unſtreitig das Verdienſt, Meiſterwerke ſeiner Mitlebenden, wie ſeiner Vorzeit verbreitet, wiederbelebt und dadurch Mattheſon Lügen geſtraft zu haben, der ſtäte Veränderung, und deshalb völliges Vergeſſenwerden des Älteren in dem Weſen der Tonkunſt für begründet hielt, damit es nicht immer dieſelbe alte Leier gebe, wie er ſich ausdrückte. Daß Händels Schöpfungen ſich in Deutſchland verbreiteten, iſt Hillers Werk; er hat den Meſſias und den Judas Maccabäus zuerſt wieder zu Gehör gebracht, und in demjenigen, was er über Beide zum Verſtändniſſe ihrer Aufführungen ſagte, wohl zu erkennen gegeben, daß er in ihren Geiſt und Sinn eingedrungen ſei. Ja, er iſt weiter noch zurückgegangen in das Alterthum, auch Meiſter des 16ten Jahrhunderts neu belebend, wie jenen Jacob Gallus (Händl), deſſen „Ecce quomodo moritur justus" er 1780 zufolge der von ihm herausgegebenen muſikaliſchen Kirchenterte in der Univerſitätskirche zu Leipzig am Charfreitage aufführte. Allein leider verdanken wir ihm dabei auch ein Erbtheil, deſſen wir uns lieber entſchlagen möchten,

und wodurch ſein großes Verdienſt um die Vorzeit bedeutend geſchmälert wird: die ſeit ihm unter uns fortwuchernde Sucht, an der Vorzeit, wenn wir ſie unter uns wieder einführen wollen, erſt zu beſſern, zu modeln, zu ergänzen, ſie, wie wir uns ausdrücken, dem Zeitgeſchmacke näher zu bringen, anſtatt daß wir trachten ſollten an ſie hinanzureichen, ſie als ein Ganzes zu begreifen. Es mag hingehen, daß Hiller in den von ihm für kirchlichen Gebrauch herausgegebenen Meiſterſtücken italieniſchen Geſanges einigen Haſſe'ſchen Arien Hörner und Flöten zur Ausfüllung beigefügt hat (der 3ten, 6ten und einem Duett); denn ſie ſtehen bei ihm einzeln da, und an der innern Harmonie der Färbung des Werkes, dem ſie urſprünglich angehören, wird dadurch nichts verletzt. Eben ſo war es endlich noch das wenigſt Schlimme, was er gethan, wenn, zumal bei dem Meſſias, er durch beigefügte Blaſinſtrumente die Wirkung des Einzelnen zu verſtärken ſuchte, ſo verwerflich wir dieſes auch im Allgemeinen halten, aus Gründen, die wir ſchon zuvor entwickelten, als wir eben die beiden von Hiller wiederbelebten Werke Händels in ihrer Größe und Ganzheit betrachteten*). Das Böſeſte war das kleinliche Mäkeln an einzelnen Stellen, die dem krankhaft empfindlichen Ohre der Zeit zu ſcharf erſchienen, zu abgebrochen, die gemildert, ausgefüllt, dem fortgehenden Fluſſe des Spieles und Geſanges verähnlicht werden ſollten, wie er in den Werken jener Tage herrſchte, und den damaligen Beherrſchern des Geſchmackes nun einmal als weſentliches Erforderniß jeder guten Muſik galt; das Verkennen des mächtigen großartigen Schrittes, mit dem die ältere Tonkunſt einherging, und der nun der feineren Geſellſchaft, in die man ſie einführte, und ihrer milderen Sitte gemäßer gemacht werden ſollte. Ich erinnere hier nur an die Einſchiebſel, mit denen Hiller die öfteren Pauſen zu Anfange des herrlichen Chores: „Hoch thut euch auf, und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt" im Meſſias ausfüllte, eben wie die des Vorſpiels zu der Arie: „Iſt Gott für uns, wer mag uns ſchaden;" an ſein, ſtatt eines Trompetenvorſpiels, in das Utrechter Te Deum eingeſchaltetes, faſt mit tanzmeiſterlichem Schritte zwiſchen würdig-ernſte Geſänge hineinſchlüpfendes Ritornell; an die Umgeſtaltung einfacher Geſänge einer hohen und tiefen weiblichen Stimme des Pergoleſiſchen Stabat-Mater in Chöre; an das Auslöſchen der zwar Anfangs befremdenden, dem inneren Sinne aber bald befreundeten, und ihm dann unentbehrlichen Wirkung der Folge zweier harten Dreiklänge auf dem Grundtone der harten Tonart und der ihm vorangehenden ſiebenten, kleineren Stufe deſſelben, in Gallus' Charfreitagsgeſange; ein Fortſchritt der, angeblich zeitgemäßer, von Hiller durch den Quintſextaccord auf der großen Septime des Grundtons vor deſſen Dreiklange erſetzt wurde, vorangehend den ſchließenden Dreiklängen auf der Dominante und dem Grundtone. In der beſten Meinung, wir geben es wiederholt zu, aber in beſchränkter Befangenheit, hat Hiller hier ſeiner Folgezeit den verderblichſten Weg gebahnt, ihr die Vorzeit, an der ſie, bei augenſcheinlichem Verfalle kirchlicher Tonkunſt, hätte erſtarken können, wiederum ferner gerückt, die heilige Scheu gegen ſie verletzend, der angeblich beſſernden Hand der Gegenwart ſie unterordnend. Auf dieſem Wege iſt denn die Folgezeit auch treulich fortgegangen, nun kecker überall Hand anlegend, immer die neuere Lehre von dem Effectvollen, Wirkungsreichen im Auge, oft eben da die Wirkung zerſtörend, wo ſie erhöht werden ſollte, den kraftvoll muthigen Fortſchritt bewegter Bäſſe da, wo er am bedeutungsvollſten hervortrat, abſchwächend durch forthallende

*) S. Seite 172, 173.

und dröhnende Trompetenſtöße und Paukenſchläge, die — um ein Bild von Gegenſtänden des Geſichtes zu entlehnen — durch tiefe auf die Geſtalt geworfene Schatten, deren Züge verdunkelten. Was dem Dichter wohl hin und wieder geſchahe, dem Werke des bildenden Künſtlers nur in den ſeltenſten Fällen, das hat man ſich nicht geſcheut, den edelſten Schöpfungen der Tonkunſt früherer Tage offen anzuthun, und dazu hat ein Mann die erſte Veranlaſſung gegeben, der ſie tief verehrte, dem wir es danken müſſen, daß er ein altes, durch eine gewichtige Stimme des beginnenden Jahrhunderts verbreitetes Vorurtheil durch die That beſeitigte. Daß dieſes jedoch nicht völlig zerſtört wurde, davon trägt er zugleich die Schuld, weil er nicht kühn genug war, Unterhandlungen mit dem Zeitgeſchmacke, Nachgiebigkeit gegen verwöhnte Mitlebende, gänzlich zu verſchmähen.

Ein frommer Dichter, dem es auf das Glücklichſte gelungen war den Ton zu treffen, der in geiſtlicher Dichtung ſeiner Zeit zuſagte, hatte durch lebendig erfahrene, ſorgfältig ausgeſtaltete, aus rechtem Drange der Seele geſungene Lieder, Zeugniſſe ſeiner inneren Kämpfe, ſeines Glaubens, ſeiner Hoffnung und Liebe die ihn darin aufrecht erhielten, ſeine Gegenwart hingeriſſen. In einer Zeit waren dieſe Lieder hervorgegangen, wo ein Theil der Mitlebenden geringſchätzig herabſahe auf den allgemeinen Kirchengeſang, ja die geſammte, ihn befaſſende Gattung des Liedes, gegenüber einer auf fremdem Gebiete zumeiſt gezeitigten, ihn überwuchernden Blüthe des Kunſtgeſanges im Heiligthume; in einer Zeit, wo kaum die Klänge der geheimnißvollen Kunſt jenes ehrwürdigen Meiſters verhallt waren, die ein ganz Anderes offenbart hatten von der Würde und Tiefe jenes Gemeinegeſanges, von ſeiner Unerſchöpflichkeit auch für den Kunſtgeſang in der Kirche. Dieſer alle jene Lieder zu gewinnen, als ihrer wahren Heimath, erſchien die würdigſte Aufgabe für mitlebende Tonkünſtler, und vier derſelben vor Allen ſahen wir ſich ſchaaren um deren Dichter. Eine neue Blüthe des Gemeinegeſanges ſchien ſich erſchließen, eine Erfriſchung und Erneuung kirchlichen Kunſtgeſanges daran ſich reihen zu ſollen; waren doch die verſchiedenartigſten Geiſter, wenn nicht äußerlich verbündet, doch um einen gemeinſchaftlichen Mittelpunkt dafür verſammelt; zwei von ihnen der Schule jenes geheimnißreichen, kaum hingeſchiedenen Tonmeiſters angehörend, der eine ſein hochbegabter Sohn, durch Bande des Blutes und des Geiſtes ihm innig verknüpft! Waren doch, anders als hundert Jahre zuvor, wo ein leichthin hervorbringender Poet eine Fülle geiſtlicher Lieder als ſchriftſtelleriſche Arbeit zur Ausfüllung leerer Fächer heiligen Geſanges gedichtet, und die erſten Meiſter ſeiner Zeit geworben hatte, ihnen Melodieen zu ſchaffen, nunmehr aus freiem Antriebe, aus rechtem Drange des Herzens, treffliche Sänger einem geiſtlichen Dichter entgegengekommen, dem ſeine Lieder, in dem Sinne wie wir es eben angedeutet, aus dem Innern erblüht waren! Allein dennoch kam es anders! Dem Gemeinegeſange wurde eine und die andere Weiſe von Dreien der Glieder jenes Sängerkreiſes eingebürgert; der Drang nach Erbauung im engeren Kreiſe des Hauſes ließ die von dem Sohne des großen Sebaſtian geſungenen Melodieen mit Wärme ergreifen, und faſt dreißig Jahre nach ihrem Entſtehen ihre erneute Herausgabe noch dringend begehren; allein für den kirchlichen Kunſtgeſang ging eine neue ſchönere Zeit nicht hervor. Doles, der früheſte unter Gellerts Sängern, durch jugendliche, ſpäter mehr noch entwickelte Hinneigung zu italieniſchem Bühnengeſange, ſelbſt vielleicht durch das Schaffen für den Dichter, ſeinem heimgegangenen alten Meiſter entfremdet, ſagte ſich als kirchlicher Tonkünſtler los von deſſen Schule,

und wenn er auch mit richtigem Takte beſtrebt war, ſeine kirchlichen Tonwerke an den Gemeinegeſang zu lehnen, ſo ließ doch ſeine grundſätzliche Entäußerung von aller höheren Kunſt, ein natürlich weiches Gemüth, die durch Bühnenwerke genährte Vorliebe ſeiner Jugend die er vor ſich zu rechtfertigen ſtrebte, ihn verſinken in Empfindſamkeit und Gefühlsſchwelgerei, während er dem Herzrührenden als der höchſten Aufgabe aller Tonkunſt nachſtrebte. Emanuel Bach, der Kunſt als ſeinem Lebensberufe zuerſt durch den eigenen Vater entfremdet, dann ſie ergreifend zwar als ſolchen, doch während ſeiner kräftigſten Zeit in einer, der kirchlichen ganz fremden Sphäre; hier, obgleich in geiſtreicher Weiſe ſeinen Verhältniſſen genügend, doch bei aller Gunſt derſelben ihrer nicht froh, zu innerem Widerſpruche gereizt durch dasjenige, was er ſelber in das Leben rufen half, und dieſen auf die eigenthümlichſte Weiſe in eigenem Schaffen bethätigend — Emanuel Bach fand ſich zwar lebhaft ergriffen durch Gellerts Lieder, doch zum Schaffen angeregt zunächſt nur auf dem Gebiete häuslichen, frommen Geſanges. Als er nun ſpäter einem kirchlichen Berufe gewonnen wurde, war er mit ſeinem Bilden bereits in einer ganz anderen Richtung heimiſch, und ſo unverkennbar auch der Geiſt ſeines großen Vaters auf ihm ruhte als er ſein herrliches Heilig ſchuf, ſo konnte er doch hier ſelbſt den in ihm wohnenden Geiſt des Widerſpruches nicht unterdrücken; wie er denn überhaupt durch ſeinen ganzen Lebensgang den Beruf empfangen hatte, in anderer Weiſe als durch kirchliche Thätigkeit, eine neue Zeit in der Tonkunſt anzubahnen. Quanz, der ausgezeichnete Flötenvirtuoſe und ehrenwerth ſtrebſame Mann, hatte mit ſeinen Weiſen für Gellerts Lieder überhaupt nur eine einmalige Huldigung dem verehrten Dichter dargebracht, auf einem Gebiete, das nicht das ſeinige war. Hiller hat vielleicht die perſönliche, beſondere Stimmung, in welcher Gellert ſeine Lieder ſchuf, am beſten getroffen, und dieſen dadurch am meiſten genug gethan; die allgemeinere, höhere Bedeutung aber, die jene Lieder, von dem Dichter gelöſ't, als kirchliche gewonnen hatten, weniger in ſeinen Melodieen erreicht. Ehrenwerth und achtbar als geiſtlicher Tonkünſtler, war er doch glücklicher begabt für das Gebiet leichten gefälligen Bühnengeſanges in Liedform, die durch ihn in dieſem Sinne neue Bedeutung empfing. Sich ſelbſt erkennend, ſtrebte er den kirchlichen Kunſtgeſang weniger durch eigenes Schaffen für denſelben zu erneuen und zu erfriſchen, als durch Wiederbelebung einer großen Vorzeit, durch Aneignen des Vorzüglichſten was die hervorragendſten Tonkünſtler ſeiner Tage geſchaffen hatten. Allein ihn beſing eine ähnliche Vorliebe wie Doles, und neben ihr ſeine Hinneigung zur Kritik. Jene ließ in ſeiner Wahl auf die Quelle woraus er ſchöpfte, ihn weniger achtſam ſeyn, ja eine ſolche Achtſamkeit für überflüſſig halten; dieſe verleitete ihn, auch an dem Beſten aus früherer Zeit zu mäkeln, die ſeinige als Richterin über ihre größere Vorzeit aufzuſtellen, ja dieſer die Pflicht aufzuerlegen, ſich dem Geſchmacke der Gegenwart in etwas zu bequemen. Der kirchliche Kunſtgeſang, weder der Grenzen ſeines Gebietes mehr recht ſicher, noch der Mittel womit er zu ſchaffen habe, noch durch den Glauben an eine große Vergangenheit gehalten, ging ſeinem Verfalle entgegen. Wir gewinnen die Anſchauung davon am lebendigſten und ſicherſten durch die Glieder des Gellertſchen Sängerkreiſes, und darum nahmen wir Veranlaſſung eben hier aufzutreten mit dieſen Betrachtungen, ſo wenig wir ſonſt den edlen Dichter und ſeine dankenswerthe Gabe damit irgend in unmittelbare Verbindung bringen wollen noch können. Jene vier Tonmeiſter waren zwar die vorzüglichſten, doch nicht einzigen Glieder jenes Kreiſes. In Berlin gewannen vier Melodieen zu Gellerts Liedern von **Johann Chriſtoph Kühnau**, Cantor an der Dreifal-

tigkeitskirche daſelbſt Anklang*), von denen eine noch in neueſter Zeit Geltung behalten hat, und eine von **Kirnberger**, Hofmuſikus der Prinzeſſin Amalia von Preußen, und Schüler von J. Sebaſtian Bach**). In neueſter Zeit hat **Schicht** für alle Lieder Gellerts, nicht für die auf ältere Melodieen nicht zurückzuführenden allein, eigene Weiſen geſungen***) mit alleiniger Ausnahme des Communionliedes: „Ich komme Herr und ſuche dich", und zwei von dieſen leben nach dem Zeugniſſe von C. F. Beckers evangeliſchem Choralbuche für Leipzig noch gegenwärtig daſelbſt fort†). Mancher andere ehrenwerthe Mann ſpäterer Tage hat ſich noch an Gellerts Liedern verſucht, ein Zeugniß für die in ihnen lebende, nicht an Zeitrichtung und Zeitgeſchmack allein geknüpfte Kraft. Und ſo ſei es zuletzt vergönnt noch an zwei der erſten Tonſchöpfer unſerer Zeit zu erinnern, die ſich, in verſchiedenem Sinne, einzelne Gellertſche Lieder als Aufgabe geſtellt: an **Joſeph Haydn**, und ſeine beiden köſtlichen Motetten: „Du biſts dem Ruhm und Ehr' gebühret" und: „Herr, der du mir das Leben bis dieſen Tag gegeben, dich bet' ich kindlich an"; und an **Ludwig van Beethoven**, deſſen ſechs Lieder Gellerts††), für häusliche Andacht mehr arienhaft geſetzt als liedmäßig, länger als ein halbes Jahrhundert nach des Dichters Heimgange, und in einer deſſen Sinnesweiſe vielfach fremden Zeit, dennoch Manchen erquickt und erbaut haben.

Dritter Abſchnitt.

Die Melodieenbücher des achtzehnten Jahrhunderts.

Das wichtigſte, einflußreichſte Geſang- und Melodieenbuch des achtzehnten Jahrhunderts, das Freylinghauſenſche, haben wir bereits in dem erſten Abſchnitte des vorangehenden Buches näher

---

*) An dir allein, an dir hab' ich geſündigt ꝛc. (Ch. B. von 1817 Nr. 21.) 1786.
Beſitz ich nur ein ruhiges Gewiſſen ꝛc. (Nr. 34 ebenda.)
Dir dank' ich heute für mein Leben ꝛc. (Nr. 62 desgl.) } 1787.
Jauchzt ihr Erlöſ'ten dem Herrn ꝛc. (Nr. 142 desgl.)
Die erſte unter ihnen iſt die in das Melodieenbuch zu dem Geſangbuche für evangeliſche Gemeinen aufgenommene.

**) Gott iſt mein Lied ꝛc. 1786. Kühnau, Ch. B. von 1817, Nr. 111. Mel.-Buch 73.

***) S. deſſen Choralbuch (1819) Nr. 287, 306, 308, 310 — 341.

†) Gott iſt mein Lied ꝛc. (Nr. 44.)
Nach einer Prüfung kurzer Tage ꝛc. (Nr. 81.) Von Becker ſelbſt findet man dort eine Weiſe für Gellerts Abendlied: „Für alle Güte ſei gepreiſt" ꝛc. (Nr. 39.)

††) Gott, deine Güte reicht ſo weit ꝛc.
So jemand ſpricht: ich liebe Gott ꝛc.
Meine Lebenszeit verſtreicht ꝛc.
Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
Gott iſt mein Lied ꝛc.
An dir allein, an dir hab' ich geſündigt ꝛc.

betrachtet. Seine Wichtigkeit, ſein Einfluß, beruhte darauf, daß es der Richtung, den Bedürfniſſen der Zeit entgegenkam in Liedern wie Melodieen, darum vermochten tadelnde, verurtheilende Stimmen ſelbſt gelehrter geiſtlicher Körperſchaften ſeine Verbreitung nicht zu hindern. Beides aber hatte auch darin ſeinen Grund, daß es Geſang- und Melodieenbuch zugleich war, wie alle geiſtlichen Singbücher der vorangehenden beiden Jahrhunderte. Die Singweiſen von den Liedern zu trennen, ſie als beſondere, rein muſikaliſche Sammlung zu geben, war bis zum Ausgange des 17ten Jahrhunderts noch nicht Gewohnheit geworden, es geſchahe erſt im Laufe des folgenden, und war bis zu deſſen Mitte hin ſo ſehr ſchon allgemeiner Gebrauch geworden, daß (wenn wir das 1733 erſchienene „Groß-Markgräfiſch Baden-Durlachſche Kirchengeſangbuch" ausnehmen, das doch zu 444 Liedern nur 160 Singweiſen enthält, und erneuerte Ausgaben früherer Geſangbücher), ein bedeutendes Melodieenbuch, das zugleich geiſtliche Liederſammlung geweſen wäre, ſich nicht mehr nennen läßt. Dieſe Vereinigung findet ſich um dieſe Zeit meiſt nur bei Büchern ſolcher Art, die in Richtung und Geſinnung dem Freylinghauſenſchen ſich anſchließen, wie das Schemelliſche. Allein ſchon dieſes giebt, wie wir gefunden, zu 954 Liedern nur 69 Singweiſen, und verſpricht am Schluſſe ſeines Vorwortes neben einer (wohl nie erſchienenen) neuen Ausgabe, die für jedes nicht etwa mit einer allgemein bekannten Melodie verſehenes Lied eine paſſende enthalten werde, noch eine andere ohne alle Melodieen, um das Buch nicht nur beliebter, ſondern auch wohlfeiler zu machen. War es zunehmende Mittelloſigkeit, war es der verminderte Antheil an dem Gemeinegeſange, die zu einer ſolchen Trennung des Gedichts von dem Geſange hinwirkten? las man damals in der That geiſtliche Lieder mehr als man ſie ſang? wir wollen darüber nicht entſcheiden, und nur noch bemerken, daß mit dem Ausgange des Jahrhunderts, aus den ſpäteren Ausgaben ſelbſt lange beliebt geweſener Singebücher, wie der praxis pietatis melica und des Freylinghauſenſchen Geſangbuches, die eingedruckten Melodieen verſchwunden waren.

Die Herausgabe abgeſonderter Melodieenbücher, die den mitgetheilten Weiſen häufig nicht einmal die Worte der erſten Liedſtrophe unterlegten, und in ihrem Inhaltsverzeichniſſe nur die Angabe enthielten, welchen andern Liedern die aufgenommenen Melodieen angepaßt werden könnten, hat dem Wachsthume des Gemeinegeſanges offenbar geſchadet. Viele Tonſetzer, Herausgeber ſolcher Bücher, ſind, wie wir ſehen werden, bemüht geweſen durch Erfindungen neuer Singweiſen den allgemeinen Kirchengeſang zu bereichern; aber auch abgeſehen davon, daß es der Mehrzahl von ihnen an dem Sinne für das Volksgemäße fehlte, daß ſie den fachmäßigen Tonkünſtler nicht vergeſſen konnten, ihren Hervorbringungen alſo die Eingänglichkeit gebrach, und Mattheſons verdrießliche Frage: „aber wer ſingt ſie?" darin ſchon ihre Beantwortung findet; ſo blieben dieſe auch deshalb unbeachtet und unbekannt, weil ſie nicht mit den Liedern gegeben waren, und ihre Hinweiſung auf neue, bisher noch wenig verbreitete, für ſich genommen keinen Anreiz gewähren konnte ſich näher mit ihnen bekannt zu machen, ſie denſelben anzupaſſen. Es hing lediglich von den Organiſten oder Cantoren ab, in deren Händen die Mehrzahl dieſer abgeſonderten Melodieenbücher ſich befand, ob ſie verſuchen wollten durch den Sängerchor die neuen Singweiſen dem Ohre der Gemeine bekannt und annehmlich zu machen, um ſodann unter jenes Beihülfe ſie einzuführen; in den meiſten Fällen aber iſt es geſchehen, daß, wohl oder übel, ältere Melodieen, auseinanderzerrend und zuſammendrängend, je nach den Anforderungen der Sylbenmaaße, ſolchen neuen Liedern angeeignet worden ſind, einer Verfälſchung derſelben mit Rückſicht auf ihre urſprünglichen Lieder eben ſo den Weg bahnend, als dem oft widerſinnigſten Ge-

brauche für neue, zu gleichem Verderbniſſe des Kirchengeſanges. Frühe aber ſchon im 18ten Jahrhunderte kam auch die Richtung auf, an den älteren Liedern, und eben ſo ihren Melodieen, nach vorgeblichen Zeitbedürfniſſen zu modeln und zu ändern, worüber oft das Eigenthümlichſte an beiden verloren ging, und bei Vernachläſſigung der älteren Quellen für beide, zumal die Singweiſen, das Wiſſen um ihre urſprüngliche, oder doch im Sinne des Gemeinegeſanges auf dem Wege lebendigen Bildens feſtgeſtellte Geſtalt allmälig verſcholl. Den Umarbeitungen der Lieder ſelbſt, ſofern ſie in der dadurch veränderten Geſtalt eingeführt werden ſollten, hat ſich wohl oft ein Widerſtand der Gemeinen entgegengeſetzt; bei den Melodieen blieb der für ſie erkaltete Sinn mit demjenigen begnügt, was man von ihnen übrig gelaſſen hatte, ein Erkaltetſeyn, das auch der Einführung neuer Weiſen durch das bloße Gewicht der Trägheit Hinderniſſe bereitete. Verſtändiges Abwägen des Schicklichen, des Zweckmäßigen, bereitet auf einem Gebiete, bei dem die Kunſt nur irgendwie betheiligt iſt, dem Neuen niemals den Weg, der allein durch Begeiſterung ihm geebnet wird: dieſe war es, die den Singweiſen der ſogenannten Pietiſten in Freylinghauſens Geſangbuche Anklang gewann, Gellerts Liedern und mindeſtens einem Theile der Singweiſen ſeines Sängerkreiſes Bahn brach. Darum haben wir mit jenem, den Anfang des Jahrhunderts auf unſerm Gebiete eigenthümlich bezeichnenden Buche, die Darſtellung in dieſem letzten Theile des gegenwärtigen Unternehmens beginnen, mit dieſem Sängerkreiſe aber ſie beſchließen zu müſſen gemeint. Der gegenwärtige Bericht geht zwar hinaus um einige Zeit über dieſe Grenze, allein nur um dem Schluſſe des vorangehenden Abſchnittes ſich näher anzureihen. Damals kamen, den mehrſtimmig gegebenen Weiſen zu Gellerts Liedern darin ſich anſchließend, die vierſtimmigen, wortloſen Choralbücher auf, und wenn ſie die Melodieen auch in der Geſtalt geben, wie die neuere Zeit grundſätzlich ſie zugerichtet hatte, von aller Mannichfaltigkeit in ſo weit entkleidet, als das Maaß der Lieder eine ſolche Vereinfachung nur hatte geſtatten wollen, ſo wenden ſie doch ihre Aufmerkſamkeit der kirchlichen Tonart wiederum zu und deren rechter Behandlung durch die Harmonie, bis dieſen Beſtrebungen ein rüſtiges Mitglied jenes Gellertſchen Sängerkreiſes entgegentritt, deſſen nicht wohlthätige Beſtrebungen für kirchlichen Kunſtgeſang wir zum Schluſſe des vorangehenden Abſchnittes betrachteten, und ganz im Sinne der modernen Verbeſſerer des Kirchengeſanges, mit redlichem, aber wenig erleuchtetem Eifer, auf eine bloß verneinende Anſchauung der älteren Tonwelt gleich Mattheſon ſich gründend, bemüht iſt, dem evangeliſchen Choralgeſange auch die letzte Eigenthümlichkeit noch abzuſtreifen, die dieſer ihm gelaſſen, „daß er ſein Abſehen auf eine gewiſſe Tonart richte“. Denn dieſe Behauptung, lehrt Hiller, den wir hier im Sinne haben, ſei eine falſche, auf weſenloſer Vorausſetzung gegründete, die Verehrung des Alterthümlichen von jener Seite her eine irrige, erträumte; die Vorzüge der kirchlichen Tonarten vor denen der Gegenwart bei geiſtlichen Melodieen ſeien entweder gar nicht vorhanden, oder beruhten auf keiner inneren Nothwendigkeit eben für beſtimmte dieſer Tonarten; man könne ſie vielmehr nach Willkühr auf alle übertragen.

In dieſen Andeutungen geben wir eine leichte Überſicht des mit dem evangeliſchen Kirchengeſange unmittelbar zuſammenhängenden Theiles von dem Bücherweſen jener Zeit, wie wir zugleich den Faden gewähren, an dem wir den folgenden Bericht fortzuleiten gedenken. Die Anordnung desſelben nach den einzelnen Landſchaften Deutſchlands, in welchen die Melodieenbücher erſchienen, iſt hier nicht länger allgemein zweckmäßig, weil der Überblick leichter nach den Richtungen gewonnen wird,

die wir in jenen vorwalten ſehen, und ſie wird ſich nur da rechtfertigen laſſen, wo wir eine zuſammenhängende örtliche Entwickelung nachweiſen können, wo wir denn auch dieſer folgen werden.

Die wenigen mehrſtimmigen Melodieenbücher die im Beginne des Jahrhunderts bis gegen deſſen Mitte erſchienen, waren entweder ausdrücklich nur Orgel- und Clavierſpielern gewidmet, oder häuslicher Erbauung im Geſange. Unter jenen zeichnen wir zwei aus. Im Jahre 1709 erſchien zu Leipzig, im Drucke Chriſtoph Friedrich Rumpfs, und im Selbſtverlage des Autors, eine Reihe von Tonſätzen mit der Aufſchrift: „Muſicaliſche Kirch- und Hauß-Ergötzlichkeit, beſtehend in denen gewöhnlichen geiſtlichen Liedern ſo durchs ganze Jahr bei öffentlichem Gottes-Dienſte geſungen werden. Auf eine gantz angenehme, jedoch leichte Manier in Italieniſche Tabulatur geſetzt, ſo daß allemahl der Choral eines jedweden Liedes auf der Orgel, nachgehends eine gebrochene Variation auf dem Spinett oder Clavichordio zu tractiren folget, mit ſonderbahrem Fleiß aufgeſetzet von **Daniel Vettern**, Organiſten zu St. Nicolai in Leipzig". Durch die Widmung vom 26ſten Auguſt 1709 hat der Verfaſſer ſein Werk zwei Leipziger Handelsherren zugeeignet, denen gegenüber er ſeine Gabe einem Echo vergleicht, dem Wiederhalle empfangener Wohlthaten; dann wendet er ſich in der Vorrede an den größeren Kreis Theilnehmender. Er preiſ't die große Kraft der Tonkunſt, zumal der geiſtlichen, deren geiſtige Einwirkung allbekannt und außer Streit, deren Heilkraft bei leiblichen Übeln mindeſtens wahrſcheinlich ſei, worüber nun aus geiſtlichen wie weltlichen Schriftſtellern eine Menge Beweisſtellen beigebracht werden. Dann geht er über auf das Einzelne ſeines Werkes, wo er nun an den gebrochenen, dem Claviere beſtimmten Sätzen über geiſtliche Weiſen rühmt, „daß dieſe Manier eine ſonderbahre Anmuth mit ſich führe, wenn ſie rechtſchaffen und alſo tractirt werde, daß die Hände beſtändig auf dem Claviere liegen blieben, ſonderlich aber, wann in der rechten Hand mit dem kleinen Finger der Choral geführet (werde) und man ſich des Daumens fleißig bediene, insgemein aber dieſes Merkmahl behalte, daß alles douce geſchliffen werden ſolle". Dieſem Vorberichte folgen dann Sätze für die Orgel über 69 Choralmelodieen, aber nur 57 gebrochene für das Clavier, indem bei zwölf Singweiſen dergleichen nicht gegeben ſind.*) Die Orgelſätze ſind meiſt vierſtimmig, ohne Rückſicht auf ſelbſtändigen Gebrauch des Pedals, noch Angabe der Regiſtrirung; der Satz iſt verhältnißmäßig einfach, die Melodie geht ohne Unterbrechung durch vermittelnde Zwiſchenſätze fort, ihre Dehnungen, wo ſie aus älterer Zeit herſtammten, ſind nirgend beſeitigt, eben ſo wenig als der ſpäterhin ſo oft getilgte dreitheilige Takt. Die Tonſchlüſſe der phrygiſchen Melodieen ſind regelmäßig behandelt, die des Liedes: „O

*) 1) Chriſt iſt erſtanden ꝛc.
2) Komm heiliger Geiſt, Herre Gott ꝛc.
3) Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc.
4) Chriſt unſer Herr zum Jordan kam ꝛc.
5) Liebſter Jeſu, wir ſind hier ꝛc.
6) Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc.
7) O Herre Gott, dein göttlich Wort ꝛc.
8) Erhalt' uns Herr bei deinem Wort ꝛc. (und die beiden dazu gehörigen Weiſen).
9) Mitten wir im Leben ſind ꝛc.
10) Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc.
11) Herr Gott dich loben wir ꝛc.
12) Wir glauben all' an einen Gott ꝛc.

Herr, mich armen Sünder" ausgenommen, die, wie bei ihrem erſten Erſcheinen in einer weltlichen Liederſammlung Hans Leo Haßlers, als Durmelodie erſcheint. Vollgriffigkeit an einzelnen Stellen, über die gewählte Stimmenzahl hinaus, finden wir hier, wie in andern Werken der beſten Orgelmeiſter bis hin zu Sebaſtian Bach. Mit Ausnahme des Titels, der Widmung, Vorrede, des Regiſters, iſt das Buch, jedoch nicht mit außerordentlicher Sauberkeit, in Kupfer geſtochen. Ohnfehlbar fand es Beifall, den es auch wohl verdiente, denn vier Jahre ſpäter (1713) gab der Verfaſſer einen zweiten Theil unter gleichem Titel heraus, mit noch 48 in ähnlicher Art behandelten Melodieen, deren jede (nur mit Ausnahme von vieren)*) in einem gebrochenen Tonſatze neben einem gebundenen, orgelmäßigem erſcheint. Zuletzt begegnet uns noch eine von dem Herausgeber herrührende Weiſe in vierſtimmigem Satze für Geſang, die des Grabliedes: „Liebſter Gott, wann werd' ich ſterben" ꝛc. Vetter, der in ſeiner Vorrede über den Werth und Nutzen der Sterbelieder ſich verbreitet, berichtet uns Folgendes über dieſes Lied und ſeine Weiſe: „dergleichen lobwürdige Sterbensgedanken (ſagt er) hat auch bei geſunden Tagen der geiſtreiche, und wegen des bei allen andächtigen Betern ſehr beliebten Büchleins, Kern aller Gebete genannt, beſonders wohlbekannte Theologus und Prediger in Breßlau, Herr M. Caspar Neumann, in dem ſchönen Liede: Liebſter Gott, wann werd' ich ſterben ꝛc. mit poetiſcher Feder entworfen; deſſen Compoſition mir Herr Jacobus Wilisius, breßlauiſcher Cantor zu St. Bernhardin ehemals aufgetragen, inmaaßen derſelbe ſolches bei ſeiner Beerdigung abzuſingen verordnet hatte, wie auch nachgehends Anno 1695, wirklich geſchehen. Mittlerzeit aber iſt dieſes Lied durch ſo viel Verſtimmelung ſehr unkenntlich geworden, dannenhero ich vor nöthig befunden, demſelben ſeine vorige Geſtalt wiederumb zu geben, und vielen andächtigen Gemüthern hier an dieſem Orte zu Liebe, welche bei glückſeeligem Zuſtande zugleich ihres Todes öfters eingedenk zu ſeyn nicht ermangeln, dieſem Werke beizufügen, auch einen langſamen Tact, ſoviel nur möglich, dabey zu recommandiren" ꝛc. Der Tonſatz Vetters über dieſe ſeine Melodie, den wir bereits früher mit Bezug auf einen von Joh. Sebaſtian Bach mittheilten,**) gewährt gegen dieſen gehalten eine anziehende Vergleichung, da er uns zeigt, wie mit wenigen Zügen und anſcheinend unerheblichen Veränderungen der gleichzeitige große Meiſter der löblichen Erfindung ſeines Kunſtgenoſſen die letzte Vollendung gegeben hat.

Um zwanzig Jahre ſpäter als der 2te Theil der Vetterſchen Choralſätze war das andere Werk, deſſen wir zuvor gedachten und das in einzelnen Heften herausgegeben wurde, vollſtändig erſchienen. Sein Titel, der uns eine weitläufige Beſchreibung erſpart, lautet folgendergeſtalt: „Harmoniſche Seelenluſt muſikaliſcher Gönner und Freunde, das iſt: kurze, jedoch nach beſonderem Genie und guter Grace elaborirte Präludia von 2, 3 und 4 Stimmen über die bekannteſten Choral-Lieder &c. Allen Hohen und Niedern Liebhabern des Claviers zu einem Privat-Vergnügen, denen Herren Organiſten in Städten und Dörfern aber zum allgemeinen Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienſt mit beſonde-

*) Über die Weiſen:
1) O Lamm Gottes unſchuldig ꝛc.
2) Alſo heilig iſt der Tag ꝛc.
3) Nun bitten wir den heiligen Geiſt ꝛc.
4) Gott ſei gelobet und gebenedeiet ꝛc.
werden nur orgelhafte Sätze gegeben.

**) Beiſpiel 97 a. b.

rem Fleiße entworfen. Welchen jedesmahl am Ende der ſchlechte Choral, mit einem zierlichen Fundament nach dem Generalbaß, und zwiſchen jedem Commate eine kurtze Passage, ſauber in Kupfer geſtochen, annoch beigefüget, und nebſt einem nöthigen Regiſter ſtückweiſe herausgegeben worden von **George Friedrich Kauffmann**, Fürſtl. Sächſ. Merſeburgiſchem Capell-Direct. und Hof-Organiſten. Leipzig auf Koſten des Autoris" ꝛc. Durch die Widmung vom achten October 1733 iſt dieſes Buch dem Herzoge zu Sachſen, Heinrich, poſtulirtem Adminiſtrator des Stiftes Merſeburg, zugeeignet, und dieſer Widmung folgt dann eine Vorrede „an den geneigten und musicliebenden Leſer", die über die Einrichtung des Ganzen Rechenſchaft giebt. Es enthält 75 Choralmelodieen mit bezifferten, oft lebhaft bewegten Bäſſen, eine jede mit einem, manche ſogar mit zwei und drei ſorgfältig ausgearbeiteten Vorſpielen verſehen, die durch Spielmanieren — Triller, Doppelſchläge, Mordenten — reichlich aufgeſchmückt ſind. Die Sätze über die ſchlechten (einfachen) Choralmelodieen laſſen ſich als Muſter nicht eben empfehlen; bei ihren Bäſſen, nach deren Bezifferung der Organiſt die Mittelſtimmen ausführen ſoll, iſt mehr auf modiſche Zierlichkeit geſehen als auf ſinngemäße Deutung und Entfaltung der Singweiſen, und die in bloßen Läufen und mannichfach gewendeten melodiſchen Gängen beſtehenden Zwiſchenſpiele zeugen nicht von großer Erfindungskraft, ganz abgeſehen von der ſonſtigen Zweckmäßigkeit ſolcher, das Ebenmaaß des Fortganges, wie hier, aufhebenden, die einzelnen Zeilen des Geſanges trennenden Sätze. Der Verfaſſer ſpricht in der Vorrede zwar aus, daß „etwas rechts dazwiſchen gemacht werden müſſe, weil gar ſtille halten zu ſchlecht ſey"; allein die Forderung des Ebenmaaßes, die hier nirgend beobachtet iſt, macht ſich gebieteriſch dagegen geltend. Bei den Vorſpielen iſt mit wenigen Ausnahmen die Regiſtrirung überall angegeben; ſie beruhen alle auf den Melodieen der ihnen folgenden Lieder, welche ſie ganz oder theilweiſe in freier Nachahmung behandeln, oder die ihnen als feſter Geſang zu Grunde gelegt ſind. Bei einigen zu vier Stimmen*), die ſich in unabhängigen, bewegten, der Grundſtimmung des Liedes frei ſich anſchließenden Wendungen ergehen, ſoll deſſen Melodie daneben durch einen Hoboebläſer ausgeführt und dieſer ſo geſtellt werden, „daß es ließe, als wäre es ein Regiſter in der Orgel, welches die Sache um ſo viel angenehmer machen werde ꝛc."

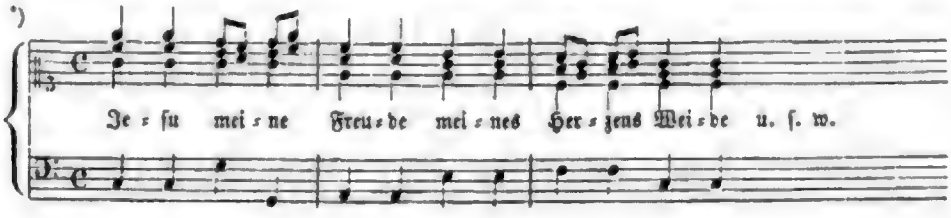
Haben beide eben beſchriebene mehrſtimmige Melodieenbücher der erſten Hälfte des 18ten Jahrhunderts einen beſtimmten Theil der kirchlichen Feier zum Gegenſtande, das Orgelſpiel, ſofern es den Geſang einleitet, ſich ihm geſellet, ihn regelt und unterſtützt; ſo iſt dasjenige, zu dem wir nun übergehen, ausſchließend dem Geſange beſtimmt, und gehört daneben zu den wenigen dieſes Zeitraumes, die Melodieen- und Liederbücher zugleich ſind. Es erſchien außerhalb Deutſchlands, in einer ſchweizeriſchen Stadt, ſcheint aber bei ſeiner Verbreitung durch viele deutſche Bücherſammlungen zu ſeiner Zeit auch da Beifall genoſſen zu haben. Seine, nach Sitte der Zeit und dem Vorbilde des vorangegangenen Jahrhunderts ausführliche Aufſchrift zeigt, was in ihm uns gegeben wird. Sie lautet: „Himmliſch geſinnter Seelen Himmel - durchſchallende und unſern Gott billig hoch-verher-

*) Gelobet ſeyſt du, Jeſu Chriſt ꝛc.
Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern ꝛc.
Ach Gott vom Himmel ſieh darein ꝛc.
Herr Chriſt, der einig' Gotts Sohn ꝛc.
Herr Gott, dich loben alle wir ꝛc.

lichende Gebät-Muſik, das iſt: Geſang-Gebät-Buch, beſtehend in 1000 auserleſenen, Seufzer- oder Gebät-Weiſe geſtellten, ſowohl alten, als aber auch viel und noch mehr neuen, verändert- und verbeſſerten geiſtlichen lieblichen Liedern. Mit anmuthigen, aus unterſchiedenen muſikaliſchen Büchern gezogenen, auch zum Theil gantz neu-componirten leichten Melodieen zu 2. 3. 4 und 5 Stimmen. Nebſt einem accurat-gezeichneten General-Baß, in dieſes bequeme Format zum Lob des Drey-Einigen GOTTes und zu wahrer Gottſeliger Erbauung verfertiget von **Caspar Zollicofer**, p. t. Diacon der Gemeinde zu St. Leonhard. (Nachzufragen und zu finden bei dem Autore. St. Gallen, Gedruckt bei Ruprecht Weniger, MDCCXXXVIII. [1738]). Von dem Herausgeber wiſſen wir durch Gerber nicht mehr, als daß er im Jahre 1707 zu St. Gallen geboren war; ob er „ein guter Dichter" geweſen, wie jener Gelehrte ihm nachrühmt (N. L. IV, Col. 649), möge ſein Buch uns lehren. Er hat es durch die Widmung vom 18ten September 1738 dem „Bürgermeiſter, Klein- und Großen Räthen der löblichen Stadt St. Gallen" zugeeignet. Er gebe ſein Buch nicht hervor, ſagt er darin, als öffentliches Kirchengeſangbuch, ſondern zur Privatandacht, als Hausgeſangbuch; man fühlt indeß wohl heraus, daß er ſeine Gönner anzuregen beſtrebt iſt, für die Herausgabe eines zeitgemäßen kirchlichen Liederbuches zu wirken und ihnen in ſeinem Unternehmen ein Muſter geben will, wie ein ſolches einzurichten ſei, mit wie demüthigen Reden er auch eine ſolche Abſicht von ſich ablehnt. Die alten Kirchenlieder, ſagt er, ſeien für ihre Zeit wohl gar nützlich und gut geweſen, zum Theil auch noch in der Gegenwart mit Erbauung zu gebrauchen; fügt aber dann hinzu, daß ſie „gleichwohlen nicht für unſere Zeiten, und noch viel weniger alſo verfertigt ſeyen, daß man zu deren beſtändiger Beibehaltung in unſeren Kirchen verbunden ſey." Das Wort Gottes habe man reichlicher als zuvor, die Hülfsmittel überflüſſiger, zumal in St. Gallen, „in welchem der güldene Leuchter des himmliſchen Gnaden-Evangelii noch fürbaß aufrecht verblieben". Bei dieſen „recht güldenen Zeiten, in denen die göttliche Erkenntniß größer grünen, blühen und wachſen könne und ſolle", ſei es wohl noth, auf erbauliche Verbeſſerung eines Geſang- und Gebetbuches zu denken, damit man in allen Theilen, alſo auch im Geſange, einen vernünftigen Gottesdienſt habe, „der bey der noch dauernden Verfaſſung eben nicht immerdar ſich finde". Die Meiſten ſängen gewohnheitsgemäß her, was ſie gelernt, ohne Verſtand, machten ein leeres Getöne; zu geſchweigen, daß ſelten ein Pſalm oder Geſang bei dem Gottesdienſte gewählt werde, der ſich auf das gepredigte Wort ſchicke. Mit Recht habe man ihm, dem Herausgeber, anmuthen dürfen, ſtatt des gegenwärtigen Haus- auf ein Kirchen-Geſangbuch zu denken. Ein ſolches aber wäre ganz anders anzulegen geweſen, auch ſei einer ſolchen Aufgabe ſeine „Unvermögenheit und Untüchtigkeit" nicht gewachſen. Im Großen, Allgemeinen zu ſchaffen, gebühre ſeinen Gönnern. „Sie (redet er ſie an) haben den Gewalt darzu und die benöthigte Prudenz von dem Allgewaltigen und allein Weiſen, der ſtärke Sie kräftig, und helfe Ihnen mit! daß Sie Befehl ertheilen, und weiter rühmlich veranſtalten, daß unſer Sangallen ein recht geiſtliches Zion werde, darinnen die Drey-Einige Liebe ohnabläſſig geprieſen und auch in unſern öffentlichen Kirchen-Verſammlungen überall ein vernünftiger Dienſt dem Herrn geleiſtet werde mit Bäten und Singen; gewiß iſt, daß Sie hierdurch auf eine nahmhaft diſtinguirte Weiſe den Glanz ihrer hohen Regenten-Würde auf die ſpäte Nachkommenſchaft können verewigen" ꝛc. Er ſchließt dann mit Seegenswünſchen für ſeine Gönner, und bei der Faſſung ſeiner Anrede werden wir nicht zweifeln können, daß ſeine Abſicht dahin gegangen ſei, durch ſein Unternehmen einem verbeſſerten allgemeinen Kirchen-

geſangbuche die Bahn zu ebnen. Daß er nicht offner ſich darüber ausgeſprochen, mag zum Theil darin liegen, daß, der neuen Lieder zu geſchweigen, die neuen Melodieen die er giebt, und die er als zeitgemäßer gebildete an die Stelle der alten, in ſeinem Sinne veralteten ſetzen möchte, einen von dem kirchlichen Tone zu abweichenden, weltlichen anſtimmen. Für häuslichen Gebrauch durfte Niemand dagegen etwas einwenden, und von hier aus konnten ihnen bei erlangtem Anklange auch die Thore der Kirche ſich öffnen; aber ein ſolcher Erfolg war doch erſt abzuwarten, damit den Herausgeber nicht der Vorwurf unbefugter Neuerung treffe. Daher jenes klügliche Ablehnen, Zurückziehen, dem zuletzt doch der Wunſch der Annäherung zu Grunde lag. Das Buch enthält in zwei Abtheilungen zuerſt Lieder für alle Wochentage, Morgens und Abends, Allgemeine Morgen- und Abendſeufzer, Lieder vor Antritt des Berufs und nach vollbrachter Arbeit, Lieder vor und nach dem Eſſen, Geburtstagslieder u. ſ. w. Es ſind ihrer 188 mit 88 Melodieen, unter dieſen 29 vierſtimmige, die übrigen zu 2 und 3 Stimmen. Achtmal ſind, zur Ergötzung als Canon zu ſingen, fromme Sprüche eingeſtreut. Alsdann folgt als 2ter Abſchnitt der Haupttheil des Buches, Seite 177 zu Unrecht „Erſter" genannt, weil ihm kein zweiter nachfolgt, „in welchem die Gebät-Lieder begriffen ſind, die von Gott, von ſeinem Weſen und Eigenſchaften, Wegen und Werken handeln", und dieſer giebt uns die auf dem Titel verſprochenen tauſend Lieder mit 244 Melodieen, darunter zwei zu fünf Stimmen, die des Lindemannſchen Liedes: „Jeſu wollſt uns weiſen" (Nr. 420) und eines Geſprächsliedes zwiſchen Chriſto und der Seele: „Großer Herr, darf ich was bitten" (Nr. 533); 81 vierſtimmige, die übrigen zu 3 und 2 Stimmen; auch erſcheinen unter dieſen ſolche, bei denen der Baß nur begleitende, nicht weſentlich mitwirkende Stimme iſt. Die Weiſe eines Schriftliedes: „Wer nicht die Worte hält, die im Geſetz zu ſehen" (Nr. 181) für zwei hohe Frauenſtimmen mit einem bewegten Baſſe, iſt die einzige, der auch eine ſelbſtändige Inſtrumentalbegleitung (von Flöten im Einklange) beigegeben iſt. Die Melodieen gehören dem geringeren Theile nach dem Lobwaſſerſchen Pſalter an — nur daß ſie ſtets der Oberſtimme in den mehrſtimmigen zugetheilt ſind — und den erſten Zeiten der Kirchenverbeſſerung; die Mehrzahl ſind aus der Seelenmuſik, einem andern Sammelwerke des Herausgebers, aus Bachofens Halleluja, aus der Sionsharfe, aus dem Halleſchen (Freylinghauſenſchen) Geſangbuche entnommen, und wo wir dieſe oder andere Quellen nicht angegeben finden, werden wir ſie, dem Titel des Buches zufolge, für neucomponirte halten dürfen, wobei freilich zweifelhaft bleibt, ob ſie von dem Herausgeber ſelbſt oder einem muſikaliſchen, ungenannt gebliebenen Freunde und Mithelfer herrühren. Weder die Art, wie die einen noch die anderen erſcheinen, iſt zu rühmen. Der Tonſatz der älteren wie neueren Weiſen iſt oft fehlerhaft, die Hauptmelodie wird durch die zweite Stimme überſtiegen, durch deren tändelnde Gänge abgeſchwächt und undeutlich gemacht. Kräftige alte Melodieen werden mit ganz unbedeutenden neuern vertauſcht, wie unter andern die von Johann Francke's ſchönem Liede: „Jeſu meine Freude"*); und was die vorausſetzlich neu componirten betrifft, ſo haben viele derſelben

*)



das Tanzhafte der Halleſchen, ohne deren fließenden Geſang oder ihre Wärme zu beſitzen. Was dem Herausgeber als zeitgemäße, der Forderung eines vernünftigen Gottesdienſtes genügende Verbeſſerung der alten Lieder erſchienen ſei, möge an einzelnen Beiſpielen ſich kund geben. Statt der körnig rauhen, kräftigen Worte der Schlußſtrophe des Liedes „Herr Chriſt der einig' Gotts Sohn":

Ertödt' uns durch dein' Güte,
Erweck uns durch dein' Gnad',
Den alten Menſchen kränke,
Daß der neu' leben mag ꝛc.

ſingt er:

Ertödt' das alte Leben
Und ſchaff den neuen Geiſt,
Der dir ohn' Widerſtreben
Treu' und Gehorſam leiſt' ꝛc.

Die fünfte Strophe des Liedes „Jeſu meine Freude" lautet bei ihm folgendergeſtalt:

Tilge aus das Weſen,
Das die Welt erleſen,
Dir gefällts auch nicht;
Und den Menſch der Sünden
An dein Kreuz laß binden,
Daß er werd' gericht!
So verſchmacht' der Stolz und Pracht,
Frei werd' ich vom Laſterleben
Und nur dir ergeben ꝛc.

Das von ihm auf ſechs Strophen gebrachte herrliche Adventslied Paul Gerhards: „Wie ſoll ich dich empfangen" ſchließt er mit folgender, neu gedichteten:

Ach lehr michs höchſt verdanken,
Dich preiſen nach Gebühr,
Mit vollen Ruhm-Gedanken
Erheben dich dafür!
Die Sünden-Freuden miſſen,
Kein' ein'ge lieben mehr,
Und dich im Glauben küſſen
Und leben dir zur Ehr!

Der kleinen Mäkeleien an einzelnen Ausdrücken, ohne zu erwägen, daß Schriftmäßiges und eigenthümlich Empfundenes durch ihre Veränderung ausgelöſcht wird, wollen wir nicht gedenken. Allein weder für einen guten Dichter noch für einen ſinnig auswählenden, geſchweige denn ſchaffenden Freund der Tonkunſt werden wir den Herausgeber halten können. Er iſt uns merkwürdig als einer der frü-

heften Wortführer jener in der Folgezeit mit Eifer angegriffenen Geſangbuchsreform, an welche die der Melodieen in gleichem Sinne ſich anſchloß.

Von den mehrſtimmigen Melodieenbüchern der früheren Hälfte des 18ten Jahrhunderts nehmen wir mit Zollicofers Sammlung Abſchied und gehen zu denjenigen über, die nur einfache Melodieen mit beziffertem Baſſe enthalten. Ihnen ſtellen wir das bald zu beſprechende voran, nicht als das älteſte, ſondern als eines der wenigen, die zugleich Lieder- und Melodieenbücher ſind, das alſo in dieſer Beziehung, obgleich von Zollicofers Sammlung in ſeiner geſammten Richtung durchaus verſchieden, ſich derſelben anreiht. Es iſt merkwürdig, weniger wegen der Anzahl und Beſchaffenheit der darin gegebenen Singweiſen, als wegen der liturgiſchen Anordnungen die es enthält, die, wenn auch zunächſt nur auf einen kleinen norddeutſchen Hof ſich beſchränkend, doch den Schluß auf ähnliche allgemeinere Geſtaltung des evangeliſchen Gottesdienſtes rechtfertigen, namentlich auch in Rückſicht der dabei dem geiſtlichen Kunſtgeſange eingeräumten Stelle. Auch iſt es vielleicht das letzte geiſtliche Geſangbuch, das den ganzen Liedpſalter Cornelius Beckers, der ſeinem größeſten Theile nach als weſentliches Glied der hier vorgeſchriebenen Ordnung des Gottesdienſtes erſcheint, mit den Melodieen des berühmten Heinrich Schütz enthält. Sein Titel lautet: „Hochfürſtlich Sachſen-Weißenfelſiſches, vollſtändiges Geſang- und Kirchen-Buch. Auf des durchlauchtigſten Fürſten und Herrn, Herrn Chriſtiani, Hertzogens zu Sachſen, Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und Weſtphalen ꝛc. Gnädigſte Anordnung, Zum Gebrauch ſowohl in der hochfürſtlichen Residence, und der neuerbauten Schloß-Capelle zur heil. Dreifaltigkeit in Sangerhauſen, Als auch zu Jedermanns Nutz und Erbauung in Zwei Theile verfaſſet. (Mit Hoch-Fürſtl. Sächß. Gnädigſtem Special-Privilegio. Weißenfels, druckts und verlegts Joh. Chriſtoph Brühl, F. S. Hoffbuchdrucker). Durch die Widmung geſchrieben „zu Weißenfels am 16ten Martii 1712" — einer Jahrzahl, deren letzter Ziffer eine 4 übergedruckt iſt — hat D. Joh. David Schieferdecker, wahrſcheinlich dortiger Superintendent, dieſes Buch dem Herzoge Chriſtian gewidmet, Sohne des Herzogs Johann Adolf, Nachfolger ſeines am 16ten März geſtorbenen Bruders Johann Georg. Auf dieſen Tag, als auf einen merkwürdigen für ſeinen Gönner, deutet die Zueignung hin; ſie hebt hervor, der 16te März 1711 habe ihn nach Sangerhauſen, derſelbe Tag des folgenden Jahres (durch den Tod ſeines Bruders nunmehr als regierenden Fürſten) nach Weißenfels gerufen. Hieraus geht deutlich hervor, daß das Jahr in der Widmung falſch angegeben ſei, und die ſpätere Verbeſſerung das richtige enthalte; denn jene konnte unmöglich ſchon an eben dem Tage geſchrieben ſeyn, wo der darin bemerkte Todesfall ſich ereignete; wie denn auch eine in dem Buche im Kupferſtich mitgetheilte Schaumünze auf die Capelle zu Sangerhauſen, und eben ſo die Abbildung einer der daſelbſt befindlichen Glocken, die Jahrzahl 1713 enthält. Nicht alſo 1712, wie Becker annimmt (Choralſammlungen ꝛc. S. 107. 108) ſondern 1714 werden wir für das Jahr des erſten Erſcheinens dieſes Lieder- und Melodieenbuches zu halten haben.

Der zweite Theil deſſelben kommt hier nicht in Betracht, er enthält: „die gewöhnlichen Kirchengebete und Collecten, D. Joh. Olearii Paſſionserklärung nebſt der Hiſtoria des Leydens und Sterbens U. H. Jeſu Chriſti aus den vier Evangeliſten, und die kurtze Beſchreibung der neuerbauten Hochfürſtl. Schloß-Capelle zur Heiligen Dreyfaltigkeit in Sangerhauſen." Der erſte Theil dagegen befaßt:

„1) Die Sonn- und Feſt-Tages Ordnung, bei denen Früh- und Nachmittags-Predigten;
2) die Predigten an denen übrigen Feſt- und Apoſtel-Tagen;
3) die Ordnung bei der Hochfürſtlichen und anderer Sonntäglichen Communion;
4) die Feſt- und Vorbereitungs-, ingleichen Sonnabends- oder Beicht-Veſper, wie auch Sonntags-Nachmittags-Betſtunden;
5) den Gottesdienſt bei Wochen-Predigten;
6) die Ordnung bei allgemeinen Faſt-, Buß- und Beth-Tagen;
7) den ganzen Pſalter D. Corn. Beckers in ſeiner Ordnung; und
8) die gewöhnlichſten geiſtlichen Lieder und Kirchengeſänge, nebſt vollſtändigem Regiſter.“

Was dieſe Lieder betrifft, ſo gehen ſie, eben wie der unter 7 genannte Pſalter, durch alle Abſchnitte (hier Claſſen genannt) des Werkes hin, und nur die dort nicht angeordneten ſind unter 7 und 8 zuſammengeſtellt, mit der Angabe, wo man die übrigen antreffe. Der Melodieen iſt keine große Anzahl; der Pſalmweiſen 92, von Schütz herrührende, nach der älteren Ausgabe ſeines Pſalters von 1628, der übrigen 158, und nur das allgemein Bekannte und Gebräuchliche aus dem Melodieenſchatze des 16ten und 17ten Jahrhunderts; aus dem Darmſtädter Geſangbuche (1698) und den ſeit 1704 erſchienenen Ausgaben des Freylinghauſenſchen iſt nichts geſchöpft. Die Weiſen werden mit nothdürftig bezifferten Bäſſen gegeben, die Schützſchen durchweg in der urſprünglichen Geſtalt ihrer melodiſchen Wendungen und Rhythmen, ſo daß ſelbſt der, bei den übrigen Melodieen beſeitigte rhythmiſche Wechſel bei ihnen ungetilgt erſcheint. Regelmäßig kommen ſie zu Anfange des Gottesdienſtes einleitend vor, und finden in dem weiteren Fortgange deſſelben dann nicht weiter ihre Stelle. Wenig bleibt von den übrigen 158 Melodieen zu bemerken. Der Feſtweiſen unter ihnen ſind 58, und unter dieſen wiederum die Weihnachtsgeſänge die zahlreichſten (12); nächſt dieſen ſind der Catechismuslieder und Melodieen (18) und der von dem Worte Gottes und der Chriſtlichen Kirche die meiſten (15). Als Melodieenbuch des 18ten Jahrhunderts wäre das beſchriebene ſchon deshalb nicht weiter beachtenswerth, weil es keine der den Beginn dieſes Zeitabſchnitts ſo eigenthümlich auszeichnenden geiſtlichen Weiſen enthält; ſeine Bedeutung gewinnt es, wie ſchon geſagt, lediglich durch die Anſchauung der damaligen Form des evangeliſchen Gottesdienſtes, die es gewährt, und die, wenn auch hier für eine beſtimmte fürſtliche Capelle vorgeſchrieben, doch ohne Zweifel die Grundzüge der in bedeutenderen Städten allgemein üblichen darſtellt, zumal das hier Vorgeſchriebene auch mit den Bemerkungen übereinſtimmt, welche J. Sebaſtian Bach um dieſelbe Zeit (1714) bei ſeinem Aufenthalte in Leipzig über die Liturgie in den dortigen Hauptkirchen ſich aufzeichnete und die wir bereits mittheilten*). Wir wählen die für den erſten Weihnachtsfeiertag bei dem Früh- und Abendgottesdienſte vorgeſchriebene Ordnung als erläuterndes Beiſpiel.

Der Frühgottesdienſt begann mit dem muſikaliſchen Vortrage eines lateiniſchen Introitus: Puer natus est nobis, filius datus est nobis etc. Hierauf ſang man den zweiten Pſalm aus dem Pſalter Cornelius Beckers: „Was haben doch die Leut' im Sinn“ ꝛc. und nach deſſen Beendigung trug der Chor das Kyrie und Christe aus der lateiniſchen Meſſe vor. Der Geiſtliche ſtimmte darauf vor dem Altare das Gloria in excelsis an, und der Chor antwortete ihm mit: et in

*) S. Seite 342, in der Anmerkung.

terra pax etc. und dem übrigen Theile dieſes Meßgeſanges, dem ſich ſodann die Gemeine mit dem Geſange des Liedes: „Allein Gott in der Höh' ſei Ehr'" anſchloß. Hierauf folgte ein die Vorleſung der Epiſtel des Feſtes einleitendes Altargebet, und dieſer bibliſche Abſchnitt ſelbſt (Tit. II, 11—14). Nun trat die Gemeine wieder ein mit dem Geſange des Liedes: „Gelobet ſeiſt du Jeſus Chriſt," und der Geiſtliche verlas dann das Feſtevangelium (Lucä II, 1—12) und ſtimmte nach deſſen Beendigung das Credo in unum Deum lateiniſch an, dem der Chor mit: patrem omnipotentem antwortete, den Reſt des Glaubensbekenntniſſes lateiniſch in Figuralgeſange vortragend. Hierauf leitete die Gemeine durch Luthers Lied: „Wir glauben all' an einen Gott" die Predigt ein; vor dem Vater-Unſer war das Lied: „Ein Kindelein ſo löbelich" vorgeſchrieben. Unmittelbar nach der Predigt war die Stelle für die deutſche Kirchenmuſik, für die kein beſtimmter Text ſich vorgeſchrieben findet, es heißt nur: „nach der Predigt wird ein Stück muſiciret." Nach der Kirchenmuſik trat wiederum die Gemeine ein, mit dem Geſange des Liedes: „Lobt Gott ihr Chriſten allzugleich." Nun folgte die Weihnacht-Präfation, lateiniſch, in Reſponſorien zwiſchen dem Liturgen und der Capelle, welche darauf das Sanctus hören ließ. Ihm ſchloß Altargebet und Seegen ſich an, und das Lied: „Dankſagen wir alle" (nach der alten Weihnachtsſequenz: Grates nunc omnes) machte den Beſchluß.

In ihrem ganzen Umfange galt dieſe Liturgie nur für den erſten Tag des Feſtes, eben wie die ähnlichen der andern beiden hohen Feſte nur für den erſten der ihrigen. Die des zweiten und dritten Tages zeichnen ſich von denen der gewöhnlichen Sonntage nur durch Beibehaltung des lateiniſch geſungenen Introitus aus, ſonſt ſtimmen ſie denſelben überein. Bei dieſen folgt die Kirchenmuſik der Verleſung des Evangeliums, das lateiniſche Credo bleibt weg, und nur der Glaube (nach Luthers Liede) leitet die Predigt ein. Nach deren Beendigung folgt mit Ausnahme der Präfation und des Sanctus das Übrige zufolge der Vorſchrift für die hohen Feſte. Die Pfalmen und Lieder wechſeln nach den jedesmaligen kirchlichen Veranlaſſungen.

Der Nachmittagsgottesdienſt (die Vesper) begann durch das Anſtimmen des Pſalmverſes: Deus in adjutorium meum intende vor dem Altare, und die Capelle antwortete ſingend dem Liturgen mit den folgenden Worten: Deus, ad adjuvandum me festina. Darauf wurde der 8te Pſalm aus Dr. Cornelius Beckers Liedpſalter geſungen: „Mit Dank wir ſollen loben" und Luthers Lied: „Vom Himmel hoch da komm ich her" ꝛc. An dieſer Stelle nun ſteht die Vorſchrift: „Die Geburt Chriſti muſiciret" was wir von einer Weihnachtscantate werden zu verſtehen haben, vielleicht in der Art wie die von J. S. Bach geſetzten, die wir früher beſchrieben, und die dem evangeliſchen Berichte von der Geburt des Herrn ſich anſchließen. Dieſer Kirchenmuſik folgt die Predigt, und wiederum wird hier vor dem Vaterunſer das Lied geſungen: „Ein Kindelein ſo löbelich." Nach der Predigt (heißt es dann in der vorgeſchriebenen Ordnung des Gottesdienſtes) „wird ein Magnificat muſiciret;" ob lateiniſch oder deutſch iſt dabei nicht beſtimmt, es beruhte alſo wohl auf freier Wahl. Vorſchriftsmäßig wurde der Lobgeſang der h. Jungfrau mit den Worten von Luthers Bibelüberſetzung nur am Feſte Mariä Heimſuchung, nach der auf die Predigt folgenden Kirchenmuſik pſalmodirt, eben wie der Lobgeſang des Zacharias am Feſte Johannis des Täufers. In der Vesper des erſten Weihnachtsfeiertages folgte jenem, den die Capelle vortrug, das Lied: „Wir Chriſtenleut" ꝛc., das Altargebet und der Seegen; den Beſchluß machte das lateiniſche Lied: in hoc natali gaudio.

Nur bei den Feſten, nicht bei den gewöhnlichen Sonntagen, findet ſich eine Vorſchrift wegen der Vespern, die alſo wohl alsdann nichts beſonderes ſie Auszeichnendes hatten. Am erſten Oſtertage war an der Stelle, wo bei der Weihnachtsfeier die Geburt Chriſti zu muſiciren geboten war, „die Auferſtehung“ vorgeſchrieben, an andern Feſttagen dagegen ein Pſalm zu verleſen, dem eine angemeſſene Kirchenmuſik folgte.

Des geiſtlichen Kunſtgeſanges war an Fürſtenhöfen und in großen bedeutenden Städten hienach nicht wenig bei dem evangeliſchen Gottesdienſte, ja, desjenigen vielleicht zu viel, das aus der alten Kirche nur herübergenommen war; des wenig zu billigenden Gemiſches zweier Sprachen nicht einmal zu gedenken, das im 18ten Jahrhunderte, bei reicher Fülle deutſchen heiligen Geſanges, nicht mehr wie in den erſten Jahren der Kirchenreinigung durch Mangel geboten war. Wie aber hier, an einem kleinen ſächſiſchen Fürſtenhofe, ſchon zwiſchen den erſten und ſpäteren Feſttagen, eben wie dieſen und den Sonntagen, ein beſtimmter Unterſchied gemacht wird, und nur jenen zuerſt genannten der größere Prunk und Reichthum an Geſang eignete, deſſen Einführung und Beibehaltung vielleicht Heinrich Schütz nach dem Vorbilde Italiens am Churſächſiſchen Hofe betrieben hatte, mit dem nun die kleineren der nachgeborenen Prinzen darin wetteiferten; ſo hat man wohl an andern Orten, wo zu einem Wetteifer ſolcher Art keine Veranlaſſung war, wo man aber zwiſchen den Feſtesfeiern unter ſich und im Vergleiche mit den ſonntäglichen ebenfalls unterſchied, auch bei Übereinſtimmung in den allgemeinen Grundzügen der Einrichtung, jenen Prunk und Überreichthum beſeitigt. Man hat das einer fremden Sprache, einem älteren Gottesdienſte Angehörende, das man ſchon ſeit den erſten Zeiten der Kirchenreinigung aus dem Gebiete des Kunſtgeſanges zu verpflanzen geſtrebt hatte in das des Gemeinegeſanges durch ihm nachgedichtete deutſche Lieder, nicht länger, wie in dem beſprochenen Geſangbuche, in älterer und ſpäterer Geſtalt nebeneinandergeſtellt, ſondern nur die erneuerte beſtehen laſſen, und mit ihr das allgemein Verſtändliche, Eindringliche, für die Theilnahme Aller Beſtimmte; den Kunſtgeſang dadurch mehr auszeichnend, ihm größeren Raum, erhöhtere Bedeutſamkeit gewährend, indem man das Ermüdende einer läſtigen Überfülle vermied.

Fragen wir nach dem älteſten unter den bloßen Melodieenbüchern des 18ten Jahrhunderts, ſo bleibt uns das von **Johann Georg Chriſtian Störl** zuſammengetragene, und im Jahre **1711** bei dem Buchhändler Johann Benedict Metzler zu Stuttgart herausgegebene zu nennen, das den Titel führt: „Neubezogenes Davidiſches Harpfen- und Pſalterſpiel, oder: Neu-aufgeſetztes Würtembergiſch-vollſtändiges, nach der genaueſten und reinſten Sing- und Schlag-Kunſt eingerichtetes Schlag-, Geſang- und Noten-Buch“ ꝛc. Seine Vorrede, geſchrieben am 24ſten März 1710, läßt ſich folgendermaaßen vernehmen: „Nachdeme (aber) zumahlen in dieſem Hoch-Löbl. Herzogthum (Würtemberg) an Melodeyen und bey dem öffentlichen Gottes-Dienſt in der Kirchen an Harmoniſcher Zuſammenſtimmung, ſowohl mit als ohne Orgel, ein nicht geringer Fehler angemerket worden, welcher aus dem Mangel eines gut- und reinen, mit Diſcant und Baß ohne Fehl verſehenen Geſang- und Noten-Buchs herrühret; als hat auf des Hochfürſtl. löbl. Conſiſtorii und Kirchen-Rathes Genehmhaltung und Veranlaſſen der Herr Autor, als Herr Johann Georg Chriſtian Störl, Hochfürſtlich Würtembergiſcher wohlmeritirter Capellmeiſter und Stiftsorganiſt, Gott zu Ehren und allen Liebhabern angenehmer und richtiger Melodeyen, beſonders Chriſtlichen Gemeinden zu Lieb und Nutzen, gegenwärtig vollſtändiges Geſang- und Schlag-Buch in den Truck verfertiget, in welchem nicht allein

alle geiſtliche in deß ſeligen Herrn D. Hedingers letzt edirtem Geſangbuch enthaltene, ſo wohlen Alte als Neue, ſondern auch aus andern neuen Autoribus genommene Lieder zuſammen getragen, deren etliche hundert, ſo noch keine Melodieen gehabt, mit neuen, geſchickten Compoſitionibus, alle aber mit gutem Discant und Baß, auch beigeſetzten nothwendigſten Zahlen an ſtatt des General-Baſſes verſehen, anzutreffen ſeynd.“ Dieſes „Schlagbuch“ bildete hienach zu dem damals neueſten, für Würtemberg herausgegebenen Liederbuche eine Ergänzung, zumal indem es für Lieder Singweiſen gab, die man bis dahin wegen deren Mangels noch nicht hatte in die Kirche einführen können. Es wollte aber auch die ältern Melodieen in gereinigter Geſtalt, von groben Fehlern geſäubert geben, und dadurch eine bis dahin angeblich mangelnde Übereinſtimmung bei ihrem Gebrauche in der Kirche anbahnen. Die Zahl der Melodieen, alter und neuer, die es giebt, iſt im Vergleiche mit dem Umfange älterer Singbücher nicht groß; es enthält 270 Nummern, deren letzte die Litaney iſt, doch erhöht ſich die Anzahl der Singweiſen auf 283, da zu mehren Liedern unter gleicher Nummer noch eine zweite Nebenmelodie gegeben iſt. Bei der Reinigung der Singweiſen von Fehlern, deren ſich die Vorrede rühmt, hat man aber daran nicht zu denken, daß der Herausgeber beſtrebt geweſen ſei, dieſelben möglichſt in ihrer urſprünglichen Geſtalt herzuſtellen. Es iſt vielmehr das Beſtreben ſichtbar, ihnen das ſeiner Anſicht zufolge Veraltete abzuſtreifen, ſie dem Zeitgeſchmacke zu nähern, durch ſchrittweiſes Auf- und Abſteigen, an die Stelle der weiteren, ihnen von Anbeginn eignenden Tonverhältniſſe, ihren Vortrag zu erleichtern. Das Zertheilen der einfachen Töne des Geſanges in kleinere, das dadurch herbeigeführt wird, fällt jedem Freunde des evangeliſchen Gemeinegeſanges und ſeiner älteſten, lebendigen Denkmale unangenehm auf, da es nicht ſelten ſogar das Ebenmaaß der Melodieen gefährdet, wie in der ioniſchen Weiſe des lutheriſchen Pſalmliedes: „Aus tiefer Noth“ und der des Schneeſingſchen: „Allein zu dir, Herr Jeſu Chriſt“ (S. 59. 100. 101) ꝛc. Rhythmiſchen Wechſel hier noch zu finden, durften wir nicht erwarten; hätte der Herausgeber ihn vorgefunden, er würde ihn ohnfehlbar als Verſtoß gegen das Gleichmaaß getilgt haben. Doch iſt eine leiſe Spur davon noch in der Melodie des Liedes: „O Herre Gott, dein göttlich Wort“ (70) bei den Schlußwendungen des Auf- wie Abgeſanges zu erkennen, wenn ſie auch ſynkoptiſch dargeſtellt ſind. Sonſt iſt dieſe Eigenthümlichkeit alter Singweiſen entweder mit geradem Takte vertauſcht, wie in den Melodieen der Lieder: „Herzlich thut mich verlangen“ [12] und „Herr Chriſt der einig' Gotts Sohn“ [14], oder mit durchgehend dreitheiligem, wie in der des Pſalmliedes: „Wie nach einer Waſſerquelle“ [11]. Was die kirchlichen Tonarten betrifft, ſo ſind wenige Spuren richtigen Verſtändniſſes ihrer Eigenthümlichkeit in der Art zu entdecken, wie die ihnen eignenden Melodieen hier erſcheinen. Nur die Wendungen des Phrygiſchen und ihre Begleitung ſind ziemlich ungefährdet geblieben; das Mixolydiſche iſt faſt durchgängig als G-dur behandelt. Störl, ein Schüler Pachelbels, war zu Kirchberg im Jahre 1676 geboren; er hätte demnach möglicherweiſe Sänger der Melodieen von den beiden Liedern ſeyn können, die ihm Kühnau's Choralbuch beimißt: „Nur friſch hinein, es wird ſo tief nicht ſeyn“ und „Entfernet euch ihr matten Kräfte“ wenn dieſe auch ſchon zwölf Jahre vor Herausgabe ſeines Choral- und Schlag-Buches, in dem Darmſtädter Geſangbuche von 1698 (S. 340. 524) angetroffen werden. Allein es mangelt ſonſt an einer jeden Gewähr für dieſe Behauptung, welche die ſpäteren Ausgaben des Kühnauiſchen Werkes auch wiederum zurücknehmen, indem ſie, freilich eben ſo unrichtig, jene Melodieen auf das Jahr 1700 verweiſen. Überhaupt mangelt es an einem Kennzeichen, die Melodieen Störls

als die ſeinigen zu erkennen, und eine nähere Forſchung deshalb iſt auch nicht lohnend, da weder die Bedeutendheit ihres Urhebers noch ihre allgemeinere Verbreitung zu dieſer mühſamen Arbeit auffordern kann. Werke größeren Umfanges ſind, außer dem Buche, das wir eben beſprachen, von ihm nicht im Drucke erſchienen; Mattheſon weiß in ſeiner Ehrenpforte (S. 351. 352) nur kleinere Arien und Cantaten zu nennen, obgleich er eines ungedruckten Jahrganges gedenkt über Evangelien, Epiſteln der Sonn- wie der Feſt- und Apoſteltage, einer Paſſion, nebſt Leichen- und Abendmahlsmuſiken. Die Stelle des Capellmeiſters und Stiftsorganiſten wird Störl nicht lange vor Herausgabe ſeines Choralbuches erhalten haben, obwohl er ſchon zwiſchen 1697 und 1701 Hoforganiſt geworden war, wie Mattheſon berichtet, auf den Grund eigener brieflicher Nachrichten des Meiſters; denn er fügt aus gleicher Quelle hinzu: ſein Fürſt habe Störl im Jahre 1701 zu dem berühmten kaiſerlichen Kammerorganiſten Ferdinand Tobias Richter geſandt, er habe dann 1703 eine Reiſe über Venedig, Florenz, Rom gemacht, und ſei erſt einige Jahre ſpäter zurückberufen worden nach Stuttgart. Er ſoll 1730 geſtorben ſeyn, nachdem er im Jahre 1721 noch eine 2te Auflage ſeines Choralbuches beſorgt hatte. Drei und zwanzig Jahre ſpäter, 14 Jahre nach ſeinem Tode, erſchien eine dritte, von **Johann Georg Stözel** beſorgte Ausgabe deſſelben in eben dem Verlage zu Stuttgart (1744) um 116 Nummern vermehrt. Auf ihrem Titel war bemerkt, ſie begreife „nicht allein alle die im ganzen Lande ausgegangene allgemeine Würtembergiſche, ſondern auch in vielen ausländiſchen Geſangbüchern enthaltene Lieder," ſei auch „mit neuen Compoſitionibus, gutem Diſcant und Baß, auch beigefügtem Generalbaß verſehen," und in dem Vorberichte zeige der jetzige Autor an, was er „hierinnen theils in Anſehung der Ordnung, theils auch der Compoſition ausgebeſſert und vermehrt" habe. Die Zahl der Nummern (399) drückt auch hier die der Singweiſen nicht richtig aus: denn oft ſtehen mehre Melodieen eines Liedes unter gleicher Nummer, obwohl dabei keine Folgerechtigkeit beobachtet iſt, ſodann kommen aber auch einzelne Singweiſen öfter vor, theils unverändert, theils doch mit nur geringen Abweichungen. Über ſeinen tonkünſtleriſchen Antheil an dieſer neuen Ausgabe bemerkt der Herausgeber in ſeinem Vorberichte: „Die Art der Setzung muß von derjenigen, deren ſich der ſeelige Herr Störl bedienet, weder für einerley, noch für gar zu unterſchieden angeſehen werden. Soviel es möglich war, ſoviel habe ſie beibehalten. Wenn mir aber die heutige, um ein ziemliches verbeſſerte Setzekunſt andere melodiſche Sätze zu erwählen einriethe (wie ſich denn der Geſchmack von der wahren Symphonie von Zeit zu Zeit geläutert hat) ſo glaubte höchſt billig zu handeln, wenn in dieſem Stücke meine Arbeit auch danach einrichtete. Ich habe daher die Mittel-Straße zum Leitſtern erkieſet, und darauf mein Augenmerk gerichtet, daß nicht nur die Kunſt, ſondern auch das Vermögen, die Kunſt auszuüben, und der ächte Wohlklang beobachtet würde" ꝛc. wo er nun auf den zu wählenden, für alle Glieder einer Gemeine bequemen Umfang der Weiſen übergeht.

Über ältere Melodieen lernen wir aus dieſen Choralbüchern wenig; ſie befeſtigen uns nur in der Überzeugung von dem urſprünglich ſüddeutſchen Urſprunge einzelner unter jenen; ſo der ioniſchen des Pſalmliedes: „Aus tiefer Noth" (der hier nicht einmal die phrygiſche als Nebenmelodie zur Seite ſteht), der mixolydiſchen jenes anderen: „Ach Gott vom Himmel ſieh darein," der doriſchen des Catechismusliedes: „Dies ſind die heil'gen zehn Gebot" ꝛc. Der im Ganzen vorherrſchende Geſchmack, zumal in der ſpäteren Ausgabe, iſt derjenige, dem wir die Melodieen des Freylinghauſenſchen Geſangbuches verdanken, deren auch viele aufgenommen ſind, ſelbſt vorzugsweiſe ſolche, die

deſſen Ausgabe von 1710 auszeichnen, in der jener Geſchmack auf ſeiner Höhe ſteht, z. B. die Melodie des Liedes: „Ach alles was Erde und Himmel umſchließet" ꝛc. (Nr. 95, 1744). Die Hinneigung Würtembergs zum Pietismus um jene Zeit, der Antheil, den deshalb die Lieder der Halleſchen geiſtlichen Dichter dort fanden, erklärt genugſam dieſe Erſcheinung; die Melodieen wurden von den Liedern nach ſich gezogen, und mutheten ohnedies der Zeitrichtung an. Die unerfreulichen Dehnungen älterer Melodieen haben in Stözels Ausgabe noch zugenommen, ja ſie verbreiten ſich entſtellend auch über die ſchönſten Singweiſen des 17ten Jahrhunderts, ſo über die des P. Gerhardſchen Troſtliedes: „Gieb dich zufrieden und ſei ſtille." Zum zweiten Male gab Stözel, nunmehr unter dem Titel eines Hof-Cantors, im Jahre 1777 Störls „Davidiſches Harpfen- und Pſalter-Spiel" eben wieder in gleichem Verlage heraus, aber nicht in einer vermehrten Auflage, denn es bot damals nur 245 Choräle mit bezifferten Bäſſen, die ausgeſchiedenen hatten daher wohl keinen Anklang gefunden.

Durch 67 Jahre hatte Störls Choralbuch im Würtemberger Lande Anſehen genoſſen: 22 Jahre ſpäter, bei Erneuerung des Geſangbuches für das damalige Herzogthum, war nicht ferner von ihm die Rede. Im Jahre 1799, kurz vor Ausgang des Jahrhunderts, erſchien zu Stuttgart im Verlage der Gebrüder Mäntler, ein dem zuvor durch den Prälaten Grieſinger herausgegebenen neuen Würtemberger Landgeſangbuche ſich anſchließendes Melodieenbuch, unter dem Titel: „Vollſtändige Sammlung theils ganz neu componirter, theils verbeſſerter vierſtimmiger Choralmelodieen für das neue Würtembergiſche Landgeſangbuch. Zum Orgelſpielen und Vorſingen in allen vaterländiſchen Kirchen und Schulen ausſchließend verordnet". Seine Herausgeber waren **Juſtin Heinrich Knecht**, evangeliſcher Schullehrer und Muſikdirector in der freien Reichsſtadt Biberach, und **Johann Friedrich Chriſtmann**, Pfarrer zu Heutingsheim bei Ludwigsburg. In der von dem erſten Beider im October 1798 geſchriebenen Vorrede verſichert derſelbe, daß, wie der Prälat Grieſinger dem neuen Würtemberger Geſangbuche ſo viel Vollkommenheit und Vollſtändigkeit zu geben geſucht habe, als ihm nach damaligen Umſtänden möglich geweſen, auch ſie mit vereinigten Kräften ſich beſtrebt hätten, für jenes ein Choralbuch von den vorzüglichſten Eigenſchaften auszuarbeiten. Deshalb hätten ſie nicht nur die beſten, und meiſt unnachahmlich ſchönen Choralmelodieen älterer und neuerer Liedercomponiſten (131 an der Zahl) beibehalten, ſondern auch über die vorzüglichſten Lieder 123 ganz neue Melodieen ſelbſt componirt, einige darunter, wie man nicht verkennen werde, mit wahrer Begeiſterung, andere doch wenigſtens mit Zweckmäßigkeit; 12 andere ſeien zu einer Hälfte aus neuen Melodieenſammlungen aufgenommen, zur andern von zwei geſchickten Männern Würtembergs, ihren Urhebern, entlehnt. Das Verhältniß der alten zu den neuen Singweiſen ſtellt ſich demnach wie 131 zu 135, das in Störls Geſangbuche erſcheinende ſchon überſchreitend, wenn es anders richtig iſt, daß jener unter 283 Weiſen von mehr als hundert der Urheber war. Von den neuen Melodieen gehören 97 Knecht an, 26 (18 Choral-, 6 Figuralmelodieen und zwei Antiphonieen) Chriſtmann; 4 Nicolaus Ferdinand Auberlen, Organiſten und Schullehrer zu Fellbach, der auch zwei Melodieen Carl Philipp Emanuel Bachs zu Gellerts Liedern, urſprünglich nur für das Singen beim Claviere beſtimmt, als Choräle eingerichtet hat;*) 2 Götz, Collaborator in Laufen; eine der Prinzeſſin Amalia von Preußen, drei

*) Gott iſt mein Hort ꝛc. Nr. CVII. So jemand ſpricht: ich liebe Gott ꝛc. CXI. Die dritte Weiſe von C. Ph. E. Bach (CCXXXIV) iſt die zu Gellerts Liede: „Du klagſt und fühleſt die Beſchwerden" urſprünglich für kirchlichen Gebrauch erfundene.

(unter ihnen die 2 vorhin erwähnten) Philipp Emanuel Bach; eine Chriſtoph Rheineck, Gaſtwirth zum Ochſen in Memmingen; eine endlich dem Pfarrer Johann Schmiedlin zu Wezikon in der Schweiz. Daß die neuen Weiſen hienach das Übergewicht haben über die alten, darf nicht befremden; denn demjenigen der dieſes Buch aufmerkſam betrachtet, kann es nicht entgehen, daß die Abſicht der Herausgeber und zumal des Vorredners dahin gerichtet war, den allgemeinen Kirchengeſang erneuernd umzuſchaffen, damit derſelbe der Gegenwart, „wo man in der deutſchen Poeſie und Muſik weiter gekommen ſey", gemäßer werde, „rührender, ſchöner, erhabener" als zuvor. Deshalb ſind denn auch bei den 4ſtimmigen Tonſätzen die das Buch enthält, — „weſentlich vierſtimmigen, da jede Mittelſtimme, auch ſogar meiſtens der Baß, durch eigenen Geſang ſich auszeichne ꝛc. — ausgeſuchteſte, nicht alltägliche, ja (wie der Vorredner ſagen zu dürfen glaubt) ganz neue harmoniſche Gänge und Wendungen" gewählt; den neuen wie den alten Weiſen iſt in einem umfänglichen Inhaltsverzeichniſſe der angemeſſene Ausdruck vorgeſchrieben: „mit angenehmer Empfindung, — lebhaft, mit einer gewiſſen Größe, — feierlich froh, — langſam und jammernd, — ſanft und beruhigend, — mitleidsvoll, — ſehr rührend, — mit ſeeliger Empfindung, — reuevoll und nach Gnade dürſtend, — erſchütternd, u. ſ. w.; den Predigern wird empfohlen, belehrend und anordnend zu Veredlung und Verfeinerung des Kirchengeſanges auch dadurch mehr beizutragen, „daß z. B. in einem und eben demſelben Liede, wo die eine Strophe traurig, folglich langſamer und mit leiſerer Stimme, die andere freudig, mithin in hellern Tönen und etwas behender geſungen werden ſollte, eine frappante Abwechslung, und der wahre Ausdruck erzielet werde". Dergleichen war nun allerdings durch neuerfundene, urſprünglich dahin gerichtete Melodieen und Tonſätze eher zu erreichen als durch die alten, denen eine ſolche Beweglichkeit des Ausdrucks erſt äußerlich geliehen werden mußte, obgleich auch dieſes verſucht iſt; wie ſie denn im Gegenſatz der „neu componirten" ſchon auf dem Titel „verbeſſerte" (in dieſem Sinne) genannt werden. Freilich heißen ſie zugleich „unnachahmlich ſchöne", man fühlt aber doch die vorwaltende Überzeugung heraus von der tieferen Wirkſamkeit der neueren, weil auf höherer Kunſtſtufe ſtehenden, den Glauben, daß die (wenn auch immerhin größere) Innerlichkeit der älteren vor dem lebhafteren, mächtigern Ausdrucke jener erbleichen müſſe. Wie weit es gelungen ſei, dieſen neuen Singweiſen die Thore der Kirche zu öffnen, wie lange die alten, an deren Stelle zu treten ſie beſtimmt waren, von ihnen unverdrängt geblieben ſind, wüßte ich aus Mangel örtlicher Kenntniß, die allein darüber ein entſcheidendes Urtheil begründen kann, nicht mit Beſtimmtheit zu ſagen. Es ſcheint aber, daß (von ihrem Werthe als muſikaliſche Tonſätze ganz abgeſehen) eben die nach Verſicherung der Herausgeber von ihnen „mit wahrer Begeiſterung" geſetzten Melodieen diejenigen ſind, die am wenigſten Eingang gefunden haben in den Gemeinegeſang. Denn eben dasjenige was, nur muſikaliſch angeſehen, denſelben ihren Werth giebt, ihnen größere Lebendigkeit des Ausdrucks verleiht, beruht in den von dem Tonſetzer angewendeten Mitteln, nicht in der ſchlichten Melodie ſelbſt; auf den Wechſel von „frappanten" Einklängen und „ausgeſuchten, neuen harmoniſchen Wendungen" deren das Gemeineglied, wenn es die Weiſe außerhalb der Kirche, und von dieſen Ausdrucksmitteln, auf deren Geltendmachen der Organiſt ausdrücklich hingewieſen wird, entkleidet für ſich hinſingen will, nicht mächtig ſeyn kann, und darüber die Singweiſe ſelbſt verliert. Nur diejenigen neuen Melodieen, denen der Vorredner unſeres Singebuches beſcheidentlich nur „Zweckmäßigkeit" nachrühmt, ſind endlich diejenigen geweſen, die einer örtlichen Verbreitung ſich erfreuen durften; denn ſo müſſen wir ſie immer nennen, ſofern ſie ſich nicht über die

Grenzen eines beſtimmten Landes hinaus erſtreckt. Dem Choralbuche Schichts zufolge, deſſen Herausgeber das Knecht-Chriſtmannſche bei ſeiner Arbeit, der Vorrede zufolge, vor Augen hatte, werden in dem übrigen Deutſchlande, außer dem Würtembergiſchen, nur 5 der neuen Melodieen jenes Anklang gefunden haben, darunter aber keine des Hauptherausgebers ſelbſt, ſondern nur 4 von Chriſtmann*) und eine von Rheineck**). Einem ſpäteren, ehrenwerthen, ebenfalls Würtembergiſchen Choralbuche zufolge — dem von Kocher, Silcher und Frech 1828 zu Stuttgart herausgegebenen — ſind im dortigen Lande 22 Melodieen Knechts (deren nur eine, erſt nach Herausgabe ſeines Choralbuches, 1800, geſungene, nicht daher entlehnt iſt), 4 von Chriſtmann, 2 von Auberlen in Gebrauch gekommen, nicht zu gedenken einer der von dieſem letzten zu einem Chorale umgebildeten Weiſen C. Ph. E. Bachs für ein Gellertſches Lied (So jemand ſpricht: ich liebe Gott), und einer von der Prinzeſſin Amalia von Preußen herrührenden, mit der dieſe ihre Compoſition von Ramlers Tod Jeſu begonnen hatte. Die in das Ausland nicht eingedrungenen Weiſen Knechts hatten in ſeinem Vaterlande alſo (etwa zum 4ten Theile) Anklang gefunden, und eben deshalb, weil ſie, auch der beſonderen Ausdrucksmittel entkleidet, mit denen ihr Urheber ſie ausgeſtattet, für ſich ſelbſt etwas bedeuteten. Denn wie ſie in dem zuletzt genannten Choralbuche erſcheinen, ſind ihnen chromatiſche Gänge in dem melodiſchen Fortſchritte ſelbſt, Bindungen in den Mittelſtimmen, jede Würze durch Mißklänge, durchgängig abgeſtreift. Den drei Herausgebern dieſes Buches, die bereits Jahre zuvor bemüht geweſen waren, die Vierſtimmigkeit bei dem Gemeinegeſange in ihrem Vaterlande einzuführen, und denen in Übereinſtimmung mit den höheren Behörden deſſelben auch dieſes Buch als Mittel dazu dienen ſollte, bemerken ausdrücklich in ihrer Vorrede: ſie hätten „dieſem großen Zwecke alle überflüſſige Kunſt, die Mancher vielleicht vermiſſen werde, abſichtlich zum Opfer gebracht, überall die möglichſte Einfachheit und Leichtigkeit bezweckt, vor allem das natürliche muſikaliſche Gehör zu Rathe gezogen, und eine Tonfolge gewählt, welche nach vielfältigen Erfahrungen für die menſchliche Stimme am bequemſten und ſicherſten zu treffen ſei, und eben deshalb am leichteſten geeignet ſeyn dürfe, frommen Herzen nicht nur den natürlichſten Ausdruck der Andacht zu leihen, ſondern ſelbſt Andacht zu wecken und zu beleben"; zugleich in der Überzeugung, daß der allgemeine Kirchengeſang „durch den Gebrauch lauter wohlklingender Accorde, durch den Wechſel des harten und weichen Dreiklangs, und die daraus abſtammenden Harmonieen eine große und herrliche Kraft erhalte, und diejenige Faßlichkeit, Reinheit und Würde, welche der Kirche angemeſſen ſei". Dieſe Grundſätze der Reinigung, (einer für Erreichung ihres Zweckes unerlaßlichen), hätten die Herausgeber auf diejenigen Melodieen Knechts nicht anwenden können, für die er ſelber die meiſte Vorliebe hatte, weil dieſe damit ihr Weſentliches, und doch, genau genommen, ein außerhalb ihrer, als einfacher Singweiſen Liegendes, eingebüßt hätten. Kocher und ſeine beiden Genoſſen gehen mit Knecht von demſelben Grundſatze aus, in ſofern auch ſie den Gemeinegeſang zu erneuen und zu beleben bemüht ſind, allein ſie betreten einen andern Weg als er. Sie erſtreben Faßlichkeit, Reinheit,

---

Schicht. Knecht.

*) 1153. XCII. Preis ſei dem Todesüberwinder ꝛc.
1248. LXIII. Von dem Staub den ich bewohne ꝛc.
1222. LVII. Wer iſt dir gleich, du Ewiger ꝛc.
1227. IV. Schwingt, heilige Gedanken ꝛc.

**) 1164. LXXII. Gott iſt die Liebe ſelbſt.

Würde, ihrem eigenen Bekenntniſſe zufolge; er, nach dem ſeinigen, mächtigen, ergreifenden, überwältigenden Ausdruck. Er hielt ſich berechtigt, von ſeinen Vorgängern Störl und Stözel gänzlich abzugehen; ſie waren doch mindeſtens für vier Singweiſen (wegen deren ſie die letzte Ausgabe des Pſalter- und Harfenſpieles von 1777 in Bezug nehmen) noch auf ſie zurückgegangen*). Auch bei ihnen ſtehen neue Melodieen in erheblicher Anzahl neben den älteren. Sehen wir ab von den Tonſätzen, welche ſie als Wechſelchöre für die Gemeine und den Sängerchor geben, von den ohnehin ausſcheidenden Vor- und Nachſpielen für die Orgel, und von den Nummern womit ihre Tonſätze bezeichnet ſind, weil dieſe nur die Lieder angehen, rechnen aber denſelben 8 hinzu, denen ſie keine Zahlen beigefügt haben, obgleich ſie dem Gemeinegeſange beſtimmt ſind, ſo enthält ihr Buch im Ganzen 220 Singweiſen. Von dieſen hat Kocher 22 beigeſteuert, Frech und Silcher ein jeder 20, die Herausgeber alſo 62 im Ganzen; von Knecht ſind 23 aufgenommen, 4 von Chriſtmann, 2 von Auberlen, eine wird Peter Bertſch, Präceptor und Muſikdirector zu Eßlingen († 1820) zugeſchrieben, und je eine gehört der Prinzeſſin Amalia von Preußen an, Philipp Emanuel Bach (die von Auberlen umgewandelte des Gellertſchen Liedes: „So Jemand ſpricht: ich liebe Gott" ꝛc.), und Rheineck; die Geſammtzahl der neueren Weiſen beträgt alſo 95, und es wird in dieſem Buche ungefähr daſſelbe Verhältniß obwalten zwiſchen dem Alten und Neuen wie in dem Störlſchen, wenn man in dieſem die aufgenommenen Halleſchen Melodieen dem Neuen nicht hinzurechnet, wo es ſonſt zum Vortheile dieſes letzten ausfällt, das alsdann in dem älteren Choralbuche gegen das neuere überwiegend hervortritt. In wie weit Kochers, Silchers und Frechs Melodieen auch über Würtemberg hinaus ſich dem evangeliſchen Kirchengeſange allgemeiner eingebürgert haben, iſt mir unbekannt, die Forſchung danach geht auch ſchon hinaus über die dem gegenwärtigen Werke geſteckten Grenzen. Es hat der Verweltlichung des Gemeinegeſanges, die durch Knechts Richtung auf individuellen und — uns ſeines eigenen Wortes zu bedienen — frappanten Ausdruck, bei ſonſt beſter Abſicht, hätte angebahnt werden können, geſteuert; indem es aber mit vielleicht zu großer Gewiſſenhaftigkeit die älteren Singweiſen in der Geſtalt aufnahm, wie es ſie im Gebrauche vorfand, hat es ein nicht wünſchenswerthes Erbtheil des Störl-Stözelſchen Buches zugleich davon getragen, jene Dehnung in ſchrittweiſem Auf- und Abſteigen, jene bequeme Ausfüllung größerer diatoniſcher Tonverhältniſſe**), welche den Melodieen in ihrer urſprünglichen Geſtalt einen kühneren Gang geliehen hatten, der nun als ein abgeſchwächter, ja, erlahmter ſich darſtellt.

Dem Störlſchen Choralbuche ſteht der Zeit nach das 1715 erſchienene Bronnerſche zunächſt, und da dieſes von einem bei der Hamburger Oper betheiligten Tonſetzer herrührt, nehmen wir Gelegen-

---

*) 1) 100. Mein Heiland nimmt die Sünder an ꝛc.
2) 185. O wie ſeelig ſeid ihr doch, ihr Frommen ꝛc.
3) 200. Wachet auf ihr faulen Chriſten ꝛc.
4) 213. Nun danket all' und bringet ꝛc.
(Nimm deinen Pſalter, Volk des Herrn ꝛc.)

Knechts Choralbuch giebt keine dieſer Melodieen: bei Schicht findet ſich die 2te (Nr. 1088) mit dem Beiſatze: Baden-Durlach, und die 4te (Nr. 1084) mit der Bezeichnung D, als 4te Weiſe für das Lied: „Mein Gott, das Herz ich bringe dir."

**) Vergl. Nr. 20, 41, 50, 59, 63, 69, 71, 108, 138 ꝛc. dieſes Choralbuches mit der Urgeſtalt der Melodieen.

heit, ſeiner näheren Betrachtung die zweier ähnlichen, nicht minder von Hamburger Operncomponiſten zuſammengetragenen Sammlungen anzuſchließen: Graupners und Telemanns, um zu erforſchen, welchen Einfluß auf ihre Unternehmungen jenes Verhältniß zu der Bühne gehabt habe. Von den Lebensumſtänden Telemanns haben wir bereits ausführlich berichtet; in leichtem Umriſſe fügen wir dieſem Berichte hinzu, was wir von denen jener andern beiden Männer wiſſen. **Georg Bronner** war Organiſt an der heil. Geiſtkirche zu Hamburg um den Beginn des 18ten Jahrhunderts. Näheres über ihn iſt nicht bekannt, auch Mattheſons Berichte über ihn, ſeinen Mitgenoſſen bei dem Hamburger Opernweſen, ſind nur kärglich. In der Ehrenpforte hat er ihm keine beſondere Stelle eingeräumt, er gedenkt ſeiner dort nur zweimal gelegentlich: bei Meder (S. 220) und Raupach (S. 283) als deſſen Lehrer um 1701 er ihn nennt. Aus den Jahren 1693 bis 1702 werden ſieben von ihm auf der Hamburger Bühne gegebene Opern angeführt, auch gedruckte Cantaten ohne Jahresangabe. Im Jahre 1728 endlich zollt ihm Mattheſon auf der 144ſten Seite ſeines muſikaliſchen Patrioten, als einem damals ſchon Verſtorbenen, ein ziemlich kühles Lob mit dem Bemerken: „ein guter Patriot vertheidigt auch die Todten“. Er ſagt: „obgleich Mancher dreiſt ſagen möchte, er wollte es wenigſtens noch wohl ſo gut machen als Bronner, ſo dürfte er doch leicht einen Bloßen ſchlagen; denn dieſer verſtorbene gute Mann hatte, nach ſeiner Art, obgleich eben keine Vollkommenheit, doch nicht ſelten ſolche Einfälle, die ſich gar wohl hören ließen, und keineswegs zu verwerfen waren, wie die zu der Zeit berühmte und beliebte, von ihm verfertigte Opern Narciſſus und Prokris unter andern ſattſam beweiſen“. Genauer ſind wir von den Lebensverhältniſſen **Chriſtoph Graupners** unterrichtet. Er war 1683 (oder 84, denn er ſelber hat es nicht mit Beſtimmtheit angegeben) zu Kirchberg im ſächſiſchen Erzgebirge geboren, und genoß in der Tonkunſt den erſten Unterricht durch den dortigen Organiſten Küſter, der ſpäter nach Reichenbach verſetzt wurde, wohin ihm ſein anhänglicher Schüler mit Bewilligung ſeiner Eltern folgte, um länger ſeiner Unterweiſung zu genießen. Dann bezog er die Thomasſchule zu Leipzig, wo er die Gunſt des damaligen Cantors Johann Schelle gewann. Dieſer gab ihm ſowohl im Clavierſpiele als im Singen Anleitung, während der ſpätere Capellmeiſter Heinichen ihn über die Grundlage des Tonſatzes belehrte, in der Folge aber, als nach Schelle's Tode der bisherige Organiſt an der Thomaskirche, Johann Kuhnau, das Cantorat an der Thomasſchule erhielt, gemeinſchaftlich mit ihm zu dieſem damals hochberühmten Meiſter in die Lehre ging. Von der Schule entlaſſen blieb Graupner, um der Rechtswiſſenſchaft obzuliegen, in Leipzig, bis ihn 1706 die Schweden von dort vertrieben. Er nahm ſeinen Weg nach Hamburg, wo er, faſt von allen Mitteln entblößt ankam. Zu ſeinem Glücke war eben am Tage vorher Johann Chriſtian Schieferdecker, bisher Cembaliſt bei der Hamburger Opernbühne, von dort abgereiſt, um den Organiſtendienſt zu Lübeck anzutreten. Graupner übernahm gern deſſen Dienſt, ſetzte auch ſelbſt mehre Opern nicht ohne Beifall, doch verleideten ihm allerhand Verdrießlichkeiten dieſe Stellung, und es war ihm höchſt willkommen, als der damals regierende Landgraf von Heſſen-Darmſtadt bei ſeinem Verweilen in Hamburg ihm die Vicecapellmeiſterſtelle an ſeinem Hofe als Helfer des alten Wolfgang Carl Briegel antrug. Er nahm dies Anerbieten mit Freuden an, und bekleidete jene Stelle bis zu ſeinem am 10ten Mai 1760 im 78ſten Jahre erfolgten Tode. Im Jahre 1723 gehörte er zu den Bewerbern um Kuhnaus Stelle, doch gewann Johann Sebaſtian Bach über ihn wie über alle anderen Kampfgenoſſen den Sieg.

Bronners Choralbuch erſchien, wie bemerkt, im Jahre 1715, unter folgendem Titel: „Das von E. HochEdeln und HochWeiſen Rath der Stadt Hamburg privilegirt und vollkommenes Muſicaliſch-Choral-Buch, Mit Fleiß eingerichtet Nach dem Hamburgiſchen Kirchen-Geſang-Buch Und verfertigt Von Georg Bronner, Organiſten zum Heil. Geiſt; In Verlag des Authoris allwo es zu bekommen. (Hamburg gedruckt bei Friedrich Conrad Greflinger).“ Dem Titel folgt eine allgemeine Rechenſchaft, überſchrieben: „Einrichtung des Choralbuchs,“ und hier verſichert der Verfaſſer:

1) Habe alle Melodieen aufrichtig und ohnverfälſcht zuſammengetragen.
2) Selbige mit einem guten Choral-Baß verſehen.
3) Denen Liebhabern und Anfängern der Muſic, in specie die Profeſſion von der edlen Organiſten-Kunſt machen wollen, zum großen Nutzen einen zweiten obligaten Baß geſetzet, und ſelbigen ſignificiret.
4) Alle Geſänge mit drey Stimmen componiret und denen Muſic-Liebenden zu Gefallen im Cammer-Thon transponiret.
5) Ein dobbeltes Regiſter, ſowohl für die ſo das Hamburger Geſangbuch haben, als auch zum Gebrauch und Nutzen der Ausheimiſchen verfertiget, und wobei das Mouvement eines jeden Geſanges zu finden; und
6) Einen Anhang frembder Melodieen hinzugefüget.

An dieſen Bericht ſchließt ſich das dem Werke ertheilte Privilegium (vom 15ten Auguſt 1715), und die Widmung an Bürgermeiſter, Rathsglieder, Mitglieder des Miniſterii, Sechziger (als Diakonen und Vorſteher der Kirchen), Kämmereibürger und Kämmereiſchreiber, verfaßt am 31ſten December 1715, in welcher wir bekannte Namen finden: Lucas von Boſtel (als präſidirenden Bürgermeiſter), Peter Theodor Seelmann, Johann Theodor Heinſon, Johann Friedrich Winkler, Erdmann Neumeiſter, als Paſtoren an den Hauptkirchen St. Michaelis, Petri, Nicolai, Jacobi. Nun erſt erſcheint die Vorrede, ohne Angabe des Jahres und Monatstages. Sie beginnt mit Klagen über die Verderbniß des Choralgeſanges, die zumeiſt den ſchlechten, der bloßen Verſorgung halber angeſtellten Lehrern zugeſchrieben wird, und über den Verfall der Orgelkunſt. Überhaupt mangelt es an Ausfällen nicht über den Zuſtand der Setzkunſt und der muſikaliſchen Ausführung um die Zeit des Verfaſſers, mit denen er in ſeiner verworrenen Schreibweiſe überall hervortritt, wo er nur ſein Werk empfiehlt. So, indem er darauf hinweiſ't, daß er „zu mehrer harmoniſchen Vollenkommenheit alle Geſänge mit dreien Stimmen componiret, und in Cammerthon transponiret“ habe. Er fordert die Kunſtfreunde auf, an dieſen Sätzen ſich zu erfreuen, indem er ihnen zuruft: „Probiret es, theilet die Stimmen egal ein, daß nicht eine ſtärker als die 2te und 3te beſetzet ſei — aber nicht alſo, wie anitzt unſere fladernde Galanterie-Muſiquen beſetzet werden, allwo die obere und untere Stimme ſich allein hervorthun und gehört werden müſſen, von denen übrigen aber, es ſei dann, daß bisweilen die seconde partie, wenn ein Trio etwan angeſtochen kömmt, ſich noch hören läſſet, aber von der Taille vernimmt man gar nichts; warum ſelbige nicht beſſer beſetzet wird, da doch die vollenkommene Harmonie ſich in 4 Stimmen finden muß, kann nicht penetriren, es wäre denn, daß man die Blöße der Compoſition nicht wolle aufgedecket wiſſen; genug hiervon. — Nehmet aber zu den Sing-Stimmen nach Belieben die Hautbois, Bassons, Violine, Violoncello oder Viola di Gamba etc. und musiciret mit Aufmerkſamkeit, bald im Trio, bald Alle, Wechſels-weiſe; Ihr werdet ſpüren, daß der Geiſt

Gottes in Euren Seelen eine ſolche empfindliche Hertzensbegierde und Andacht erwecken wird, daß ihr mit der gröſſeſten Freude, Luſt und Begierde einen Geſang nach dem andern anſtimmet, und nicht müde werdet" ꝛc. Es wird darauf der Wunſch ausgeſprochen, dieſe Choräle bei der Currende, des gemeinen Nutzens willen, eingeführt zu ſehen; dann kömmt der Verfaſſer auf die von ihm in dem Inhaltsverzeichniſſe durchaus nur durch die drei, ſehr allgemeinen Bezeichnungen: Grave, Adagio, Allegro, angedeutete Bewegung ſeiner Choralſätze. „Ich recommandire (ſagt er) mit ganzem Fleiß, das mouvement der Geſänge zu obſerviren, weil ſelbiges die Seele der Muſic iſt, und dadurch verwehret wird, daß man nicht traurige Lieder luſtig, und fröhliche Geſänge betrübt ſinge, denn ſolches wider die Natur und Eigenſchaft der Materie läufet: dahero es dann auch kommt, daß wir keine wahre Andacht und Empfindung oder Wirkung der Lieder in unſeren Seelen verſpüren, ſondern nur obiter, und wie der Gewohnheit nach wegſingen" ꝛc. — Den Schluß macht eine Bemerkung, die wir um jene Zeit faſt immer in Vorreden antreffen, die Belehrungen und Aufforderungen an die Beſitzer der Bücher enthalten. „Schließlich (ſagt Bronner) habe dieſes muſicaliſche Choral-Buch durchaus nicht vor große Künſtler und maitres verfertigt, welche ſchon wiſſen, auf was Art und Weiſe ſie die Choräle tractiren ſollen, ſondern nur vor incipientes oder Anfänger, die bißweilen ſolche elende Bäſſe dazu machen, daß auch Einfältige und der Music Unerfahrene es zwar merken, aber nicht wiſſen woran es fehlet. Der Endzweck gehet dahin, daß die Ehre Gottes dadurch möge befördert, die Melodieen unverfälſcht beibehalten, und Gott und Muſic liebende Seelen fernerhin aufgemuntert werden; meinen Neben-Chriſten aber, welche nicht viel an der edlen Organiſten-Kunſt zu wenden, eine Anleitung zu geben, wie ſie ſich zum Theil ohne große Koſten ſelber helfen, und zur Noth perfectioniren, in ſpecie aber ein gutes Fundament legen können" ꝛc.

Die in Bronners Choralbuche enthaltenen Melodieen ſind alphabetiſch geordnet. Zuerſt erſcheinen deren 155, mit einer doppelten Grundſtimme, die eine für den Geſang, die andere, figurirte, für ein Baßinſtrument, beide mit einer Bezifferung verſehen. Der Melodie ſind allezeit die Worte der erſten Liedſtrophe unterlegt. Eine jede (mit Ausnahme der des Liedes: „Ach Gott thu dich erbarmen, Nr. 4) hat neben ſich eine dreiſtimmige Behandlung, 9 erſcheinen nur in einer ſolchen*). Nach dieſen 155 werden noch 17 Doppelſätze ſolcher Art gegeben mit der Überſchrift: „Anhang einiger fremden Melodieen," unter ihnen vier als Nebenweiſen für Lieder, denen andere früher bereits angeeignet waren**). Im Ganzen begreift demnach das Buch 172 Melodieen und 334 Tonſätze;

*) 59. Herr Gott dich loben wir ꝛc.
75. Jeſaia dem Propheten das geſchah ꝛc.
82. Jeſu, wollſt uns weiſen ꝛc.
86. Komm Gott Schöpfer, h. Geiſt ꝛc.
90. Kommt ihr ſchnöden Adamskinder ꝛc.
89. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit ꝛc.
98. Meine Seel' erhebet den Herrn ꝛc.
104. Nimm von uns Herre Gott ꝛc.
128. Vergebens iſt all' Müh und Noth ꝛc.

**) In allen meinen Thaten ꝛc. O Ewigkeit, du Donnerwort ꝛc. (Schops Melodie für das Lied: „Auf, auf mein Geiſt, erhebe dich" ꝛc. Früher erſcheint die von jenem Meiſter für das Riſtiſche Lied eigends erfundene Singweiſe). Warum ſollt' ich mich denn grämen ꝛc. Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. (Neumarks Melodie. Früher erſcheint die, meiſt für das Lied: „Dir, dir Jehovah will ich ſingen" angewendete Weiſe).

Mattheſons Angabe, daß es zu einem Geſangbuche von 634 Liedern nur 153 Melodieen gebe, iſt deshalb eine nicht ganz genaue. Wahr iſt es, daß auf manche Melodie eine große Anzahl von Liedern hingewieſen wird: je zehn auf die Weiſen: „Auf meinen lieben Gott" ꝛc. und: „Was mein Gott will, das g'ſcheh allzeit" ꝛc.; 11 auf die (ioniſche) des Pſalmliedes: „Aus tiefer Noth" ꝛc.; je 13 auf: „Ach was ſoll ich Sünder machen" ꝛc. und: „Wenn wir in höchſten Nöthen ſeyn" ꝛc.; 14 auf: „Von Gott will ich nicht laſſen" ꝛc.; je 18 auf: „Freu dich ſehr, o meine Seele" und „Werde munter, mein Gemüthe" ꝛc.; 23 auf: „Herzlich thut mich verlangen" ꝛc.; 27 auf: „Erſchienen iſt der herrlich' Tag" ꝛc.; 54 ſogar auf: „O Gott du frommer Gott," worüber Mattheſon, wie wir laſen, ſo ſpöttiſch ſich vernehmen läßt. Wir dürfen dies jedoch dem Herausgeber nicht zur Laſt legen, denn ſeine Aufgabe beſchränkte ſich darauf, das an Melodieen Vorhandene zuſammenzuſtellen, und es in Verbindung zu bringen mit den im Gebrauch ſeienden geiſtlichen Liedern, nicht aber durch eigene Erfindungen zu den Melodieen eine Beiſteuer zu geben, wozu er ſich auch nicht berufen gefunden haben mag. Daß er die aufgenommenen Singweiſen unverfälſcht zuſammengetragen habe, d. i. in der Geſtalt, wie man ſie um ſeine Zeit in Hamburg ſang, iſt zuzugeben, ſobald nur von dem melodiſchen Fortſchritte in den einzelnen Wendungen die Rede iſt, denn der Rhythmus derſelben iſt in vielen Fällen nicht getreu wiedergegeben. Wir wollen mit Bronner nicht darüber rechten bei den Melodieen der Lieder*): „Wacht auf ihr Chriſten alle" und „Herr Jeſu Chriſt, dich zu uns wend," deren rhythmiſchen Wechſel er in durchhin dreitheiligen Takt verwandelt hat, und „Freu dich ſehr, o meine Seele," wo er jenen theils auf graden, theils (im Trio) auf Tripeltakt zurückbrachte; daß er aber ernſten Melodieen wie: „Chriſt unſer Herr zum Jordan kam; Ein' feſte Burg iſt unſer Gott ꝛc.; Kommt her zu mir, ſpricht Gottes Sohn" ꝛc. den tanzhaften Schritt durchaus vorwaltenden Tripeltakts geliehen hat, iſt nicht zu billigen. Man erkennt darin den für die Opernbühne thätigen, durch ſie befangenen Tonſetzer, und möchte ſich veranlaßt finden, ſein über „fladdernde Galanteriemuſiken" geſprochenes, herbes Wort gegen ihn zurückzuwenden. Von den damals anderer Orten auf der Höhe des Beliebtſeyns ſtehenden ſ. g. Halleſchen Melodieen wird keine hier angetroffen, ſelbſt das in Freylinghauſens Geſangbuch aufgenommene Hinkelmannſche Lied: „Seligſtes Weſen, unendliche Wonne," das, in Hamburg entſtanden, hier mit einer eigenen Melodie auftritt, bietet nicht die in jenem Geſangbuche neben ihm ſtehende.

Das Bronnerſche Choralbuch iſt als eine Erſcheinung, wie ſie eben zu ſeiner Zeit nur möglich war, von Erheblichkeit, nicht wegen großen innern Werthes. In jedem Falle ſteht das Selbſtvertrauen mit dem der Herausgeber in ſeiner Vorrede auftritt, in keinem richtigen Verhältniſſe zu dem von ihm Geleiſteten. Schon die Wahl des einfachen, dreiſtimmigen Satzes muß als ein Mißgriff erſcheinen, da dieſer nur bei lebhafter kunſtreicher Stimmenverwebung der als feſter Geſang gegen zwei andere geſtellten Melodie Genüge leiſten kann, bei ganz ſchlichter Behandlung aber meiſtens das Gefühl der Dürftigkeit und Leere erweckt; hier aber auch keine Veranlaſſung war, ſich auf denſelben zu beſchränken.

*) S. Beiſpiel 71 Th. I.
199 — II.
47 — I.; 62 II.
dieſe Weiſen in urſprünglicher Geſtalt.

Graupners Choralbuch erſchien 1728, zu einer Zeit, wo ſeine Hamburger Verhältniſſe vorlängſt gelöſ't waren, und er ſeine Arbeit nach den Bedürfniſſen des Landes zu richten hatte, das er damals bewohnte. Die Opern, die er für die Hamburger Bühne ſetzte, zumal Antiochus und Stratonice, zeigen ihn als einen für theatraliſche Tonkunſt vorzüglich begabten Künſtler, wie denn auch eine freiere Behandlung der vorkommenden Formen ſich darin kundgiebt. In Darmſtadt lag ihm nicht minder ob, neben kirchlicher auch mit Bühnenmuſik ſich zu beſchäftigen. Wohnten ihm alſo Geſchick und Neigung bei für dieſes Fach, deſſen Pflege zu ſeinen Berufsgeſchäften gehörte, ſo möchte man vorausſetzen, daß von ſolcher Richtung aus auch Etwas ſich möge übertragen haben auf ſeine Behandlung geiſtlicher Weiſen, wie dieſes bei Bronner ſich nicht verkennen ließ. Es iſt jedoch nicht der Fall geweſen, Graupner hat durch die Natur ſeiner Aufgabe ſich unbedingt leiten laſſen.

Sein Buch führt den Titel: „Neu vermehrtes Darmſtädtiſches Choral-Buch, in welchem nicht allein bishero gewöhnliche, ſowohl alt als neue Lieder enthalten, ſondern auch noch beydentheils aus mehren Geſang-Büchern ein Zuſatz geſchehen, zum Nutzen und Gebrauch vor Kirchen und Schulen hieſiger Hoch-Fürſtl. Lande. Mit hoher Approbation und Vieler Verlangen verfertiget von Chriſtoph Graupner, Hochfürſtlich Heſſen-Darmſtädtiſchem Capellmeiſter. MDCCXXVIII.“ Das Ganze iſt in Zinn geätzt, mit Ausnahme des Titelblattes, Vorberichts und Regiſters, die mit gewöhnlichen Typen gedruckt ſind. Der Vorbericht, geſchrieben zu Darmſtadt am 18ten März 1728, ergeht ſich über die Schwierigkeit der Erfindung guter neuer Liedweiſen. Eine große Anzahl im inneren Bau und Inhalt einander wenig übereinſtimmender Strophen erſchwere dem Tonſetzer ſeine Arbeit, eben ſo aber auch die von dem Dichter übel getroffene Wahl des Maaßes, „denn da finden ſich einige (ſagt Graupner) da das genus dactylicum bei Buß-Liedern gar übel applicirt iſt, welches ſich zu fröhlichen Materien viel beſſer ſchicken würde“ ꝛc. Er lobt dann die Stimmgemäßheit älterer Singweiſen für Gemeinen mit zumeiſt rohen Stimmen, in Vergleich gegen neuere, indem er bemerkt: „auch erſtrecket ſich in theils neuen Liedern der ambitus bis in duodecimam, welches mancher gute Sänger vielmals nicht vermag.“ — Eben ſo wird Nachläſſigkeit „wie nicht minder überleye Kunſt einiger Organiſten unter wehrendem Choral“ getadelt, wodurch mancherlei Verwirrung entſtehe; dergleichen Kunſt gehöre für das Präludium, und (fährt Graupner fort) „iſt wohl das allerbeſte, wenn der Choral ganz ſimpel und ſchlecht geſpielt wird, daß die Gemeine die Melodie fein deutlich hören kann. Doch iſt dieſes auch nicht ſo ſimpel und ſchlecht zu verſtehen; es hat die Simplicität in der Muſic ein gar Großes zu ſagen, und wenn die Inventiones und allerhand Manieren noch ſo bunt und kraus ausſehen, und laſſen ſich nicht ad primum ſontem, nämlich zur Simplicität reduciren, ſo iſt es ein gewiſſes Merkmal, daß das Fundament nicht zum Beſten gelegt worden.“ Zur Einführung durchgehender Gleichheit im kirchlichen Geſange (heißt es dann weiter) ſei dieſes Choralbuch „mit nicht geringer Mühe und Koſten ausgefertiget worden.“ Seine Einrichtung ſchließe ſich dem bisher gewöhnlichen Darmſtädtiſchen Geſangbuche an, nur ſei es an alten wie neuen Liedern um Vieles vermehrt. Einigen Liedern, denen es an Melodieen gefehlt, ſeien ſolche neu beigeſetzt worden, und wo doppelte, jedoch gewohnte Melodieen ſeien, habe man ſie gleich daneben geſetzt, mit Ausnahme etlicher, deren man ſich zu der Zeit nicht erinnert, welche man derentwegen zuletzt angebracht habe. Bei dem Regiſter habe man auf das Crügerſche Geſangbuch, Paul Gerhards Lieder und das Züliſche (Züblenſche von 1698) Rückſicht genommen, es ſei deshalb mit Fleiß etwas weitläufig eingerichtet.

In der That enthält dieſes Regiſter auch die Angabe einer ſehr großen Anzahl von Liedern, die in einer rechts daneben ſtehenden Rubrik auf die in dem Choralbuche geſammelten Melodieen hingewieſen werden. Was unter dieſen die neu hinzugekommenen betrifft, ſo ſind dieſelben nicht wie in dem durch Graupners Vorgänger, Wolfgang Carl Briegel, herausgegebenem und in ähnlicher Art bereichertem großen Darmſtädter Geſangbuche mit einer Namensbezeichnung (dort W. C. B.) verſehen, der Forſchung nach ihnen gebricht daher jeglicher Anhalt, den höchſtens die (ſchwer herauszufindenden) Lieder ungewöhnlicher Maaße gewähren könnten. Sie wäre auch deshalb nicht lohnend, da unter den unbekannten Weiſen ſich keine von beſonderer Bedeutung findet, auch deren keine als weiter verbreitete genannt werden kann.

Graupners Choralbuch enthält auf 144 Seiten 256 geiſtliche Melodieen, ohne untergelegten Text, nur mit Angabe der erſten Liedzeile, alphabetiſch geordnet, mit nothdürftig bezifferten Bäſſen. Auf der 145ſten und 146ſten Seite folgen dann noch vier Nebenmelodieen. Die phrygiſchen unter dieſen Singweiſen zeigen in der Grundſtimme meiſt tongemäße harmoniſche Behandlung, nur 4 unter ihnen haben den unregelmäßigen Tonſchluß, der den Grundton mit deſſen Unterquinte begleitet, die der Lieder: „Ach Gott vom Himmel ſieh darein ꝛc.; Chriſtus, der uns ſeelig macht ꝛc.; Chriſtum wir ſollen loben ſchon ꝛc.; Ein Engel ſchon aus Gottes Thron ꝛc. (Maria zart ꝛc.);“ die mixolydiſchen dagegen ſind faſt durchgängig auf das moderne G-dur zurückgebracht, ſo: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geiſt ꝛc. Gelobet ſeiſt du Jeſu Chriſt“ ꝛc. Die auffallendſte Umwandlung hat die Weiſe des Liedes: „O wir armen Sünder“ betroffen (S. 119), die unter Beibehaltung der allgemeinen Züge ihrer melodiſchen Wendungen ſich hier innerhalb des Umfanges von G-moll bewegt. Das Lied Paul Gerhards: „Warum ſollt ich mich denn grämen“ erſcheint mit zwei Melodieen, deren letzte (S. 135) der Ebelingſchen anklingt, aber nicht nur die bei S. Bach vorkommende Ausweichung nach der Oberquarte ſtatt nach der Oberquinte zeigt, ſondern auch in C ſchließt, dem Mixolydiſchen alſo, dem ſie durch jene angeeignet ſeyn würde, dadurch wieder entzogen wird. Im Allgemeinen werden die Singweiſen in Tönen von gleicher Länge gegeben, einzelne Stellen trochäiſcher, in dreitheiligem Takte einhergehender ausgenommen. Als merkwürdig iſt jedoch der Umſtand nicht unbeachtet zu laſſen, daß die Melodie des Liedes: „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott“ ꝛc. (S. 34), die, wie wir geſehen, Bronner in dreitheiligem Takte dargeſtellt hatte, hier noch einige, wohl örtlich erhalten gebliebene Spuren rhythmiſchen Wechſels zeigt, die auch durch den Gang der Grundſtimme, die ſich in Geltung und Verhältniß ihrer Töne der Oberſtimme genau anſchließt, nicht als ſynkoptiſch dargeſtellt werden. Es iſt dies nicht allein etwas, in dieſer Zeit ſchon ſehr ſelten Gewordenes, ſondern um ſo mehr auffallend, als W. C. Briegel*) in dem ſ. g. großen Darmſtädter Cantional, das damals für eine Muſterſammlung galt, dieſe Eigenthümlichkeit unſerer Melodie abgeſtreift hatte, die ſich denn alſo gegen ſein Anſehen erhalten hatte.

Graupners Choralbuch iſt eine mit reinem Willen und mit Verſtand unternommene Arbeit, der man den dramatiſchen Tonkünſtler nicht anſieht, und der man eher zu große, ablehnende Strenge vorwerfen könnte, als Hinneigung zu weltlichem Schmucke. Weniger Rühmliches läßt ſich von dem Telemannſchen ſagen, das zwei Jahre ſpäter erſchien. Es führt die Aufſchrift: „Faſt allgemeines Evangeliſch-Muſicaliſches Lieder-Buch, welches:

*) S. Theil II. S. 599.

1) ſehr viele alte Chorale nach ihren Uhr-Melodieen und modis wieder herſtellet, aber auch zugleich
2) eine große Menge der itzt üblichen Abweichungen anzeiget; hiernächſt
3) den Baß alſo verfaſſet enthält, daß man die Lieder durchgehends mit 4 Stimmen ſpielen kann; zu welchem Ende denn
4) die Ziefern aufs ſorgfältigſte hinzugefüget worden; welches ferner
5) ſowohl chor- als cammermäßig gebrauchet werden mag und endlich
6) über 2000 Geſänge in 500 und etlichen Melodieen darſtellet;

zuſammengetragen, in die Harmonie gebracht, mit einem Regiſter verſehen, und nebſt einem zu Ende angehangenen Unterrichte, der unter andern zur vierſtimmigen Compoſition und zum damit verknüpften Generalbaſſe anleitet; in dieſer bequemen Form (Quer-Quart) herausgegeben von **Georg Philipp Telemann** D. J. & M. B. M. P. D. C. M. H. (Hamburg, gedruckt bei Philipp Ludwig Stromer, 1730).

Der hinten angehängte Unterricht, geſchrieben am 17ten Januar 1730, berichtet, daß Telemann den mehrſten Theil der alten Melodieen aus den Psalmis Eleri (ſ. Th. I. S. 327 u. ff.), die übrigen aber, nebſt den neuern, bald aus gedruckten, bald aus geſchriebenen Choralbüchern ſeiner Zeit genommen habe, da er denn die Lieder ſo eingetragen, wie ihm die Bücher nach und nach in die Hand gerathen ſeien. Dadurch iſt nun nicht allein eine ganz ungeordnete Zuſammentragung entſtanden, ſondern es ſind auch mehre Melodieen öfter in das Buch gekommen, ja, mit ganz gleichem, oder doch wenig abweichenden Bäſſen; ſo beiſpielsweiſe die der Lieder: „Herr Chriſt der einig' Gotts Sohn ꝛc., Allein zu dir Herr Jeſu Chriſt ꝛc., Nun laßt uns den Leib begraben ꝛc., Es iſt gewißlich an der Zeit" ꝛc. und andere mehr. Auch in der Art der Eintragung herrſcht keine Folgerechtigkeit. Zu Anfange des Buches haben mehre unter ſich verſchiedene Melodieen deſſelben Liedes jederzeit eine eigene Nummer, ſpäter wird dieſes nicht mehr beobachtet, und ſie werden unter derſelben zuſammengeſtellt. Hinter einer jeden ſind zahlreiche, oft nur wenig erhebliche Abweichungen vermerkt. Der eingetragenen Nummern ſind 433, eine Zahl die nach dem vorher Bemerkten die der Melodieen in keiner Art richtig angiebt. Wir dürfen nicht zweifeln, daß dieſe Melodieenſammlung von Telemann zunächſt für eigenen Bedarf zuſammengeſtellt wurde, nach verſchiedenen Quellen wie ihm dieſe nach und nach in die Hände gelangten; daß er, um eine Überſicht zu gewinnen, ſich ein alphabetiſches Regiſter darüber anfertigte oder anfertigen ließ, damit aber auch für die Herausgabe Alles gethan zu haben glaubte, und es nicht für nöthig hielt, den Inhalt ſeiner Sammlung ſelbſt nach irgend einem leitenden Grundſatze überſichtlich zu ordnen. Einer gründlicheren Arbeit meinte er überhoben zu ſeyn, es konnte genügen, daß er den reichen Schatz des von ihm Geſammelten aufthat und daraus ſpendete. Warum ſollte er auch um eine Sache ferner ſich mühen, als es ſein eigenes, nächſtes Bedürfniß erheiſchte, eine Sache, von der ſeine größeren Werke beurkunden, daß ſie ihm wenig am Herzen lag, die er nur pflichtmäßig betrieb? Wie leichthin er darüber dachte, zeigen mehre Stellen ſeines ſ. g. Unterrichts. Was er dort über die Kirchentonarten gelegentlich beibringt, beruht, ohne alle tiefere Einſicht in deren Weſen, lediglich auf der ganz negativen Anſicht ſeiner Zeit. Er geſteht ein, einige Clauſuln der älteren Melodieen verändert zu haben, um die von ihm für tonwidrig gehaltenen Verſetzungszeichen für die Unterhalbtöne ihrer Tonarten zu vermeiden. Namentlich iſt dieſes

geſchehen in der Melodie des lutheriſchen Catechismusliedes: „Vom Himmel hoch da komm ich her," wobei er aber „inmittelſt die Bäſſe alſo verfaßt haben will, daß es gleich gelte, ob der Clavieriſt C oder Cis nehme." Was die Behandlung der Bäſſe im Allgemeinen betreffe, ſo ſei ihm von Verſchiedenen angeſonnen worden, ſie durchgehends alſo zu verfaſſen, „daß ſie ſich durch fremde und geſuchte Töne wälzten," er habe es aber für dieſes Mal lieber beim Natürlichen bewenden laſſen, jedoch auch eben nicht die „Paukenharmonie" gebrauchen wollen. Daß er bisweilen in den Mittelpartieen per motum contrarium, wenn ſich nämlich die oberen Noten gegen den Baß oder umgekehrt bewegten, Quinten und Octaven habe durchgehen laſſen, daran wolle ſich Niemand ſtoßen; es habe die Vorwelt, bei aller ihrer Strenge, ſich kein Gewiſſen daraus gemacht, es werde alſo der Gegenwart nicht weniger erlaubt ſeyn; er habe es ändern können, es müſſe aber allerhand vorgetragen werden. Am Schluſſe folgen wenige, oberflächliche Regeln für das 4ſtimmige Ausſetzen der Melodieen nach den Zeichen und Ziffern, ſo auch eine Anleitung wegen Wahl des Tones beim Präludiren, mit Bezug auf die Tonart der Liedweiſe.

Dem Forſcher iſt Telemanns Choralbuch allezeit willkommen, um über den Anklang, den einzelne Melodieen gefunden, ihre Fortdauer, die Geſtalt, die ſie in verſchiedenen Zeiten annahmen, ſich zu unterrichten; für ſich genommen, iſt es eine leicht hingeworfene, ohne Sorgfalt, auch in Bearbeitung der Bäſſe, zuſammengetragene Sammlung. Es iſt reichhaltiger als die Choralbücher Bronners und Graupners, es hat mehr Mannichfaltigkeit als dieſes letzte, weniger galantes Weſen als jenes erſte, aber beide haben vor ihm den Vorzug eines beſtimmten, ſie auszeichnenden Gepräges, eines feſten Planes bei ihrer Bearbeitung. Weniger im Einzelnen als in der Nachläſſigkeit, womit das Ganze auf den Kauf gefertigt iſt, erkennen wir die Geringhaltung der in den geſammelten Weiſen vorwaltenden Form, im Vergleiche gegen die dem Meiſter mehr anmuthenden Formen der Bühnenmuſik. Den Ruf, den das Buch eine Zeit lang genoſſen, hat es allein dem berühmten Namen ſeines Urhebers zu danken. Was wir über deſſen Verhältniß zum Choral früher geſagt haben, findet durch dieſe Arbeit ſeine vollſtändige Bewährung. Das Buch iſt, mit Ausnahme des Titelblatts, des Inhaltsverzeichniſſes und des ſog. Unterrichts, die mit beweglichen Schriften gedruckt ſind, in Zinn geätzt durch verſchiedene Hände, allein weder gleich ſorgfältig noch ſauber. Spätere Auflagen geben es in unveränderter Geſtalt.

Gleichzeitig mit Bronners Choralbuche, im Jahre 1715, erſchien dasjenige, das wir zuvor mit dem Namen des „Wittſchen Cantionals" bezeichnet haben. Sein Titel lautet: „Psalmodia sacra, oder andächtige und ſchöne Geſänge, ſowohl des ſeel. Lutheri, als anderer Geiſtreichen Männer, Auf Hochfürſtl. gnädigſte Verordnung in dem Fürſtenthum Gotha und Altenburg auf nachfolgende Art zu ſingen und ſpielen. Nebſt einer Vorrede und Nachricht. (Gotha, Verlegts Chriſtoph Reyher, 1715)." Die Vorrede, geſchrieben am 8ten November 1715, rührt her von Albrecht Chriſtian Ludwig, Conſiſtorialrath, Oberhofprediger und Beichtvater zum Friedenſtein. Sie beginnt mit dem Preiſe und der Empfehlung der heiligen Tonkunſt, und mit hartem Tadel derer, die ſie aus der Kirche verbannen wollen, da ſie doch „auf des allerſeligſten Gottes ernſtlichem Gebote beruhe, und das Beiſpiel der Engel für ſich habe in dem Dreimahl-Heilig, dem Ehre ſei Gott in der Höhe ꝛc." Zugegeben wird zwar ſodann, „daß öfters eine allzu weltliche Compoſition eines Geſanges mehr die Ohren beluſtige als das Herz afficire, und daher weniger Andacht und geringere Wirkung daraus entſtehe, wie z. B.

das vortreffliche Lied: Liebſter Immanuel, Herzog der Frommen ꝛc. nach ſeiner Melodie eine formale Sarabande ſei, anderer, ſonſt ſchöner, doch zu eitel geſetzter Geſänge nicht zu gedenken". Auch hätten Ketzer ihren Unflath durch allzu leichtfertig componirte Lieder den armen, unſchuldigen Seelen beigebracht. Um ſo mehr müßten die unvergleichlichen Lieder Luthers „herrlich enthalten", und in Kirchen, Schulen, Häuſern, auf Gaſſen, fleißiger und Gott gefälliger gebraucht werden. Denn ſpätere, auch ruhmwürdige und andächtigen Gebrauches werthe Lieder handelten oft nur „bloße Moralia und Agenda" ab, vertieften ſich auch allzuſehr „in denen Mysticis"; darum habe man Alles zu prüfen, das Gute zu behalten, das Verdächtige auszuſcheiden ꝛc. Hier folgt nun zuletzt noch ein Hinblick auf Freylinghauſens Geſangbuch in den Worten: „und was man von dem 1703 zu Glaucha an Halle im Waiſenhauſe edirten Geſangbuche zu halten, weiſen die um die Kirche Gottes hochverdienten Theologi in Wittenberg, welcher Schild und großer Lohn der Herr ſeyn wird" ꝛc. Es wird dann zum Schluſſe berichtet, daß Herzog Friedrich zu Gotha (Enkel Ernſt des Gottſeligen, am 28ſten Juli 1676 geboren und regierender Herr ſeit 1691) die Herausgabe dieſes Cantionals mit großen Koſten „in den Druck hochweißlich befördern laſſen." — An dieſe Vorrede ſchließt ſich eine „Nachricht" ohne Angabe des Jahres noch Tages, unterzeichnet: „**Chriſtian Friedrich Witt**, Fürſtlich Sächſiſcher Capell-Meiſter zum Friedenſtein", ein Tonkünſtler, über deſſen Lebensumſtände wir weiter nichts berichtet finden, als daß er zu Altenburg geboren, und im Jahre 1716, einen Tag nach dem Oſterfeſte, zu Gotha verſchieden ſei. Dieſer Nachricht zufolge iſt das Cantional, der Ordnung des in Gotha üblichen Geſangbuches, das als ein wohl damals allbekanntes nicht näher bezeichnet wird, angeſchloſſen, deshalb herausgegeben worden, um einen völlig gleichförmigen Geſang und einerlei Melodieen im Lande zu erhalten. Die darin enthaltenen Singweiſen ſeien demnach „durch fleißiges exerciren in denen Schulen und Sing-Stunden bald zu erlernen und einzuführen" ꝛc. Man habe die alten Melodieen beibehalten, bei neuen Liedern aber „zum Theil neue Melodieen componiret, theils aber auch aus andern, unlängſt herausgekommenen Geſangbüchern genommen" ꝛc. Die fleißige Einübung wird abermals empfohlen; durch die Schulkinder würden die Melodieen in der Gemeine bekannt gemacht und beigebracht werden; es werde auch dienlich ſeyn, wenn der Organiſt ſtatt des Präludiums jeden Choral ein- oder zweimal langſam vorſpiele, eben ſo werde langſames Abſingen „der gebührenden Andacht einen Beitrag thun." Wo keine Orgel ſei, müſſe ein nach dem Chortone richtig eingeſtimmtes Clavichordium oder eine accurate Stimmpfeife vorhanden ſeyn, der richtigen Tonhöhe wegen. Denn gehe der Geſang zu hoch oder zu tief, ſo werde die Gemeine veranlaßt, die ordentliche Melodie zu verlaſſen und die Clauſuln zu ändern, den Choral alſo zu verſtümmeln. Eben dadurch ſeien „viele gute Melodieen und Lieder übel geändert und bisher von denen rechten Melodieen abgegangen worden." Der Cantor und Schuldiener habe ſich der Coloraturen zu enthalten — „ein behöriger Accent oder trillo wird ihm nicht verboten" — „alſo ſoll auch der Organiſt ſich hüten, daß er nicht allzu vieles Laufen mit denen Händen und unrichtige Clauſuln mit in den Choral miſche", namentlich die auf dem Lande.

Die Zahl der in dieſem Melodieenbuche aus dem dazu gehörenden Geſangbuche in Bezug genommenen Lieder ſchließt mit 762; der Melodieen ſind 359. Daß aus dem älteren Gothaiſchen Cantionale mehre Melodieen hier aufgenommen ſeyn würden, durften wir erwarten, eben ſo auch, von älteren und ſpäteren Meiſtern Thüringens Singweiſen anzutreffen: von Eccard, Helder, Altenburg,

J. Rudolf Ahle ꝛc., oder ſolchen, die einen großen Theil ihres Lebens in Thüringen zugebracht: Joachim a Burgk, Melchior Frank, Pachelbel ꝛc. Auch finden wir Singweiſen aus allen Quellen des evangeliſchen Kirchengeſanges: ältere deutſche und lateiniſche, aus dem Volks- oder Geſellſchaftsgeſange, dem der Brüder, den Calviniſtiſchen Pſalmen ſtammende; von Nicolaus Herrmann, Scandelli, Selneccer, Gaſtoldo, Hans Leo Haßler, Philipp Nicolai, Crüger, Schop, Albert, Flittner, Neuß, Sophia Eliſabeth von Braunſchweig, Neander ꝛc. herrührende. Die für das Buch neu erfundenen Melodieen herauszufinden, würde ſchwierig ſeyn, da ſie nicht durch irgend ein Zeichen kenntlich gemacht ſind; auch würde die darauf verwendete Mühe ſich nicht lohnen, da unter den Singweiſen, die etwa für neue gelten dürften*), keine zu finden iſt, die eine allgemeinere Bedeutung erhalten hätte, der Capellmeiſter Witt, ihr wahrſcheinlicher Urheber, auch nicht zu den Meiſtern gehört, die weſentlich in die Ausbildung des heiligen Geſanges eingegriffen haben. Bei den älteren Melodieen ſind urſprüngliche Dehnungen beibehalten, der rhythmiſche Wechſel aber iſt beſeitigt, zuweilen in durchgängig vorwaltenden dreitheiligen Takt verändert. Bedeutendere Abweichungen kommen vor bei einigen, ſo bei der des Liedes: „Heut triumphiret Gottes Sohn", wo das Halleluja am Schluſſe ſich in die Tiefe ſenkt und der Endnote ihre große Unterterz in der Grundſtimme unterlegt iſt. Die Vorrede des Dr. Ludwig gedenkt zwar tadelnd der Melodie des Liedes: „Liebſter Immanuel, Herzog der Frommen", als einer formalen Sarabande, ſie iſt aber dennoch aufgenommen (Nr. 362); ja, es fehlt nicht an Liedern (derer des Johann Angelus nicht zu gedenken [Nr. 355, 372, 380 ꝛc.] des in das Myſtiſche allerdings vertieften Dichters), die Dichtern angehören, die im Rufe des Pietismus ſtanden, ſo: „Seelenbräutigam ꝛc. und: Jeſu rufe mich" ꝛc. von Adam Dreſe (378, 379); „Zerfließ mein Herz" ꝛc. von Lackmann (518); „Eins iſt noth" ꝛc. von Schröder (584); ja: „Zeuch meinen Geiſt, triff meine Sinne" von dem unter den Orthodoxen am meiſten verrufenen Arnold (593), und an ihren, offenbar aus Freylinghauſens Geſangbuche ſtammenden Melodieen oft tanzhaften Gepräges. Es liegt alſo zu Tage, daß das Lob, das der Wittenberger theologiſchen Facultät wegen Verwerfung jenes Geſangbuches gezollt wird, die Herausgeber unſeres Cantionals nicht verhindert hat, dennoch auf daſſelbe zurückzugehen und ſich auf dieſe Art an die von ihnen empfohlene Vorſchrift ſtreng zu halten: Alles zu prüfen und des bewährt Gefundenen ſich zu bedienen. Daß Cantoren und Schuldiener damals ſo dringend vom „Coloriren" der Kirchenweiſen abgemahnt werden mußten, zeigt deutlich den Einfluß, den die weltliche Tonkunſt allgemein gewonnen hatte, eben wie die Aufnahme tanzhafter Weiſen zu erkennen giebt, daß dieſe bei den Zeitgenoſſen ſo großen Anklang gefunden hatten, daß man es nicht für gerathen halten konnte, ſie durch andere zu erſetzen.

Elf Jahre ſpäter erſchien zu Gotha noch ein Anhang zu dieſem Geſangbuche, an dem der damals ſchon verſtorbene Capellmeiſter Witt keinen Theil mehr hatte, und deſſen Herausgeber uns nicht genannt ſind. Sein Titel lautet: „Anhang an das Gothaiſche Cantional, darinnen auf Hochfürſtl. gnädigſten Befehl die in dem anderen Theile des Gothaiſchen Geſangbuches mangelnden Melo-

*) Dahin gehören unter andern die mir bis dahin nicht vorgekommenen Weiſen zu Paul Gerhards Liedern: „Nicht ſo traurig, nicht ſo ſehr" ꝛc. und „Warum ſollt' ich mich denn grämen" ꝛc. (Nr. 643, 644); auch ſteht namentlich über der erſten in Schichts Choralbuche, worin ſie unter Nr. 254 aufgenommen iſt, die Bemerkung: componirt von Chriſtian Friedrich Witt, Capellmeiſter in Gotha.

dieen in alphabetiſcher Ordnung nach beigefügtem Regiſter zu finden ſind. (Gotha, verlegts Johann Andreas Reyher, F. S. Hof-Buchdrucker. Anno 1726).“ Dieſer Anhang giebt noch 30 Melodieen, ältere und neuere, einige unter jenen von M. Apelles von Löwenſtern*), unter dieſen ſechs, die wir noch in Schichts Choralbuche wiederfinden**).

Telemann hatte ſein Choralbuch, wie wir geſehen, ein „faſt allgemeines“ genannt, ohne dieſe Benennung, die er wohl auf die Reichhaltigkeit des von ihm Zuſammengetragenen gründete und auf die darin aufgezeichneten örtlichen Abweichungen, näher zu rechtfertigen. Eher verdiente dieſen Namen die nun zu betrachtende Sammlung, die Vorläuferin der umfaſſendſten des 18ten Jahrhunderts. Auf beide haben wir oft bereits in den vorangehenden Theilen des gegenwärtigen Werkes Bezug genommen, und nun an dieſer Stelle über ſie eigends zu berichten. Die zuerſt angedeutete, die wir die Vorläuferin der anderen genannt haben, führt den Titel: „Des evangeliſchen Zions muſikaliſche Harmonie, oder evangeliſches Choralbuch, worinnen die wahren Melodieen derer, ſowohl in denen beeden Marggrafthümern Bayreuth und Onolzpach, als auch in der Stadt Nürnberg, deren Gebiete und andern evangeliſchen Gemeinen üblichen Kirchen-Lieder mit aufmerkſamſter Gefliſſenheit und Sorgfalt zuſammengetragen und mit einem ſignirten Baß verſehen zu finden, beedes zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienſt auf Orgeln auch zu Haus zur Ermunterung der Andacht, nebſt einem Anhang und hiſtoriſcher Vorrede, von Urſprung, Alterthum und ſondern Merkwürdigkeiten des Chorals, herausgegeben von **Cornelio Heinrich Dretzeln**, Organ. zu St. Aeg. (Nürnberg, zu finden bei Wolfgang Moritz Endters ſeel. Tochter, Meyerin und Sohn. Gedruckt bei Lorentz Bieling, 1731).“ Die Vorrede ſtellt ſich die Aufgabe, von fünferlei zu handeln: 1) Von des Chorals Namen und Urſprung. 2) Von der Choral-Muſik. 3) Von den Texten, ſo man choraliter zu ſingen pfleget. 4) Von den teutſchen Choral-Liedern, wie ſie in unſere Evangeliſche Kirche gekommen. 5) Von der Abſicht dieſes Werkes, was darin geleiſtet worden, worinnen es von andern Büchern gleicher Materie abgehe, was es bevor habe, und allem Andern ſo nur einer Erklärung bedarf. Näher auf den Inhalt dieſer Abhandlungen einzugehn, haben wir keine Veranlaſſung. Sie legen eine ziemliche Beleſenheit an den Tag, enthalten auch manches Belehrende, doch treten ſie der Sache meiſt nicht näher, mindeſtens verbreiten ſie ſich am Wenigſten über dasjenige, was eben mit Bezug auf den evangeliſchen Kirchengeſang wiſſenswerth ſeyn würde. Die vierte iſt die dürftigſte unter ihnen, ſie beſchränkt ſich auf wenige Zeilen über zwei Seiten, und man erkennt daraus, wie wenig die Forſchung damals mit einem ſo wichtigen Gegenſtande ſich beſchäftigt hatte. Deutlicher noch zeigt ſich dieſes zu Anfange der 5ten Abhandlung. Von katholiſchen Cantionalen weiß der Verfaſſer nur ein 1679 zu Mainz bei Chriſtoph Köchler erſchienenes zu nennen; die Reihe der evangeliſchen beginnt ihm (mit Ausſchluß der

*) 262. Mein' Augen ſchließ ich jetzt ꝛc.
306. Nun preiſet alle ꝛc.
404. Wenn ich in Angſt und Noth ꝛc.

**) 31. Laßt uns alle fröhlich ſeyn ꝛc.
864. Drücket euch an meine Lippen ꝛc.
862. Ich glaube Herr, ich glaube ꝛc.
624. Ich glaub' an einen Gott allein ꝛc.
77. Ich komme eingeladen ꝛc.
1037. Meines Lebens letzte Zeit ꝛc.

ſpäter zu erwähnenden Nürnberger geiſtlichen Melodieſammlungen) mit dem Darmſtädter Geſangbuche von 1687, es wird ſodann das von Störl 1710 (11) herausgegebene genannt, das Bronnerſche von 1715, endlich Vetters muſikaliſche Kirch- und Hausergötzlichkeit (1716; wohl eine ſpätere Ausgabe). Dieſe ſind die dem Verfaſſer bekannt gewordenen, im Drucke erſchienenen Choralbücher; ihnen, ſagt er, füge er das ſeinige hinzu, vielleicht „eine Iliada post Homerum". Ein dreifacher Grund habe ihn zu der Herausgabe veranlaßt: 1) der Verfall des Choralgeſanges in Nürnberg, indem viele Lieder nicht ſo geſungen würden, „wie ſie componiret worden, ſo daß man öfters eine disharmoniam als ſchickliche Zuſammenſtimmung höre"; 2) das Verlangen „verſchiedener Herren Liebhabere", welche ſowohl die Nürnbergiſche als andere benachbarte und auswärtige Choralmelodieen beiſammen zu haben gewünſcht; 3) die Gefälligkeit des Verlegers, der weder Koſten, Mühe noch Sorgfalt an dem Werke geſpart. Es enthalte nun daſſelbe: 1) die Melodieen geſetzt, wie ſie die Gemeine wirklich ſinge; 2) die Melodieen, wie ſie von Rechtswegen geſungen werden ſollten; 3) die Melodieen, wie man ſolche in beeden hochlöblichen Markgrafthümern Bayreuth und Onolzbach bei dem Gottesdienſte anſtimme. Es werden ſodann 2 Nürnberger, ein Altorfer, ein Bayreuth- und ein Onolzbachiſches Geſangbuch genannt, aus denen die Lieder zuſammengetragen worden; doch ſeien auch beide Theile des Freylinghauſenſchen nicht unberückſichtigt geblieben. Für die älteſte Form der Melodieen ſcheinen Dretzel die einfach geſetzten Pſalmen und Kirchengeſänge Hans Leo Haßlers und deren ſpätere Herausgabe durch Johann Stade als Quellen gedient zu haben; er ſelber geſteht zu, auf ſie zurückgegangen zu ſeyn, bezeichnet auch, was er „die ordinäre Melodie und Compoſition, wie das Lied geſungen werden ſollte" nennt, mit dem Namenszeichen der Urheber jener Tonſätze (J. L. H., Johann Leo Haßler; J. S., Johann Stade; S. T. S., Siegmund Theophilus Stade). Einige rühren auch von ihm ſelber her, und über dieſe berichtet er: „(Es) waren in einigen Geſangbüchern viele Lieder gar mit keinen Melodieen verſehen, und habe ich bei angewandter vieler Mühe und Nachfrage auch nicht einmal einer habhaft werden können, mir dannenhero die Freiheit genommen, dazu ſelbſt eine zu componiren, mich aber darinnen nicht ſowohl auf die Kunſt, als auf die ordinäre Lieder-Melodie befliſſen, damit die Herren Liebhabere ſolche neue Lieder deſto eher faſſen möchten. Bei ſolchen ermangelnd- und von mir geſetzten Melodieen ſteht mein Name, C. H. D."

Was von dem ſonſtigen Inhalte der Vorrede noch zu bemerken wäre, iſt das Folgende: „Da ich allbereit vorherſehe (ſagt Dretzel) daß über die bei dieſen Choral-Melodieen von mir gebrauchte Eintheilung der Menſur und Veränderung der Art in den Noten vieles raisonnirt werden, einige mein Verfahren gut heißen, andere vielleicht gar eine Vermeſſenheit daraus machen dürften, daß der alten Meiſter Compoſition anderſt, als ſie gethan, in die Menſur einzutheilen mich unterſtanden, ſo diene zur Entſchuldigung wie mich die Sache ſelbſt dazu gezwungen. Es richtet ſich die Gemeine gar ſelten oder wohl gar nicht nach der Menſur, ſo der Componiſt gemacht, ſie ſingt die Melodie wie ſie ſolche gehört, oder viele darunter von ihren Eltern erlernet, und haben vielleicht um eben dieſer Urſache willen es auch andere in Druck gegebene Choralbücher mit allem Fleiß nicht in Acht genommen. Will ſich Jemand die Mühe nehmen einige Melodieen auszuſetzen und den Text darunter zu legen, ſo wird er ſchon ſelbſt finden daß ich nicht unrecht gethan, und ſowohl bei denen alten als zum Theil neuen Liedern (denn von den wohlgeſetzten rede ich nicht, darwider habe ich nichts einzuwenden) anderſt einzutheilen bemüſſiget worden. Und um dieſer Bewegungsgründe willen habe an vielen Orten die halbe Menſur

weggelaſſen und die ordentliche gleiche und nach der Gemeine gerichtete dafür angenommen, als welche doch das beſte Lieder-Tempo iſt. Unterdeſſen, damit Niemand über mich ein allzu hartes Urtheil zu fällen veranlaßt werden möchte, habe die, ſo ſolches etwan kurzum für nöthig erachten, in der 4ten Abtheilung der Chorallieder, ſo viel ſich thun laſſen, vergnüget; daſelbſt wird man die Melodieen wie ſolche von den alten Componiſten in die Menſur getheilet worden, nebſt ihren dazu verfertigten Bäſſen, auch regulair und irregulair ſowohl Ruh- als Final-Cadenzen accurat antreffen, worin ſich dieſe Herren Liebhabere geneigt delectiren können". Dieſes hat Dretzel allerdings zumeiſt, wenn auch nicht immer, bei den Melodieen beobachtet, die er als urſprüngliche bezeichnet, und gewöhnlich auf Hans Leo Haßler oder die beiden Stade zurückführt. Man findet dort Bäſſe und Rhythmus gewöhnlich unverändert, mit Ausnahme des nirgend beibehaltenen oder wiedergegebenen rhythmiſchen Wechſels, auf den alſo auch dieſe ſeine Bemerkungen ſich nicht beziehen. Der Vorrede folgt eine Bezifferungstabelle, eine Anleitung, wie die Melodieen nach den dem Baſſe beigefügten Zahlen mehrſtimmig ausgeführt werden können. Ein erſtes Regiſter giebt nur die Titel unter welche Lieder und Melodieen gehören, ein zweites die Anfänge der mit Singweiſen verſehenen Lieder, wobei jene unter 7 Abtheilungen geſtellt werden: „Nürnberg; Altorf; Bayreuth; Onolzbach; Halliſch; Andre Melodie; Ordinaire Melodie" die nach dem zuvor Mitgetheilten ſich leicht erklären. Ein drittes endlich enthält „die mancherlei Melodieen wonach viele Lieder hier und dar geſungen zu werden pflegen" wobei links die Orte bemerkt ſind, wo daſſelbe geſchieht. Nach dieſen drei Verzeichniſſen folgen nun die Melodieen ſelbſt unter 47 Rubriken, nach der gewöhnlichen in Geſangbüchern jener Zeit beobachteten Ordnung, wobei in der letzten noch ein Anhang gegeben wird. Wir erſehen daraus, daß für 448 Lieder 647 ſelbſtändige Weiſen gegeben werden, und 260 Abarten, ſo daß die Zahl der mitgetheilten Melodieen im Ganzen auf 907 ſich beläuft. Von dieſen gehören die meiſten den Catechismusliedern an, wenn man zu dieſen, neben den gewöhnlichen Titeln von den zehn Geboten, dem Glauben, Vaterunſer, der Taufe, Buße, Beichte und Abſolution, Rechtfertigung, dem Abendmahl, auch die von dem Worte Gottes und der chriſtlichen Kirche, und vom chriſtlichen Leben und Wandel hinzurechnet; es werden dann im Ganzen hier zu 95 Liedern 135 ſelbſtändige Weiſen mit 62 Abarten, zuſammen 197 gegeben. Am nächſten kömmt dieſer Zahl die der Feſtlieder: 94 Lieder dieſer Art ſind von 106 ſelbſtändigen Melodieen mit 63 Abarten begleitet, haben alſo zuſammen 169 Weiſen neben ſich. Als einzelner Titel iſt aber der von den Sterbe- und Begräbnißliedern und Weiſen (mit Hinzurechnung der beſonders aufgeführten für Begräbniſſe kleiner Kinder) der reichhaltigſte: für zuſammen 58 Lieder enthält er 95 ſelbſtändige Melodieen mit 33 Abarten, 128 Weiſen alſo im Ganzen. Von allen dieſen Melodieen gehören dem Herausgeber 43 an, wiederum die meiſten (13) für Kranken-, Sterbe- und Begräbnißlieder, die für Beſtattungen kleiner Kinder eingeſchloſſen. Wenn er bemerkt, daß er nur da neue Melodieen geſungen, wo er für einzelne Lieder keine vorgefunden habe, ſo mag dies mit Bezug auf ihn wohl zugegeben werden können, es hat aber ſeinen Grund in der Dürftigkeit ſeiner Quellen, denn für die Lieder: „Jeſu, du, du biſt mein Leben ꝛc., Ich ſteh' in Angſt und Pein ꝛc., Ein Engel ſchon aus Gottes Thron ꝛc., Meine Hoffnung ſtehet feſte ꝛc., Meine Seele willt du ruhn ꝛc., Nun ſchlaf mein liebes Kindelein" ꝛc. waren längſt vor ihm bereits eigene, ſelbſt allgemein verbreitete Singweiſen vorhanden. Daß von den ſeinigen eine oder die andere allgemeinere Verbreitung genoſſen habe in der evangeliſchen Kirche konnte ich nicht finden. Von Singweiſen Johann Rudolph Ahle's

hat er einige entlehnt, andere (beiſpielsweiſe: „Es iſt genug" ꝛc.) nicht glücklich umgebildet, noch andere klingen den urſprünglichen mehr rhythmiſch als melodiſch an, obgleich ſie auf dieſelben gegründet ſind („Es kommet dein Jeſus, du gläubige Schaar"), und es muß dahingeſtellt bleiben ob dieſe Abweichungen wirkliche Bearbeitungen ſind, oder ſich allgemach herangefunden haben, wo den Gemeinen die urſprüngliche Faſſung zu ſchwer fiel, und der Organiſt oder Vorſänger ihr entgegenkam. Aus Freylinghauſens Geſangbuche hat Dretzel zwölf Melodieen aufgenommen, einzelne wenige aus dem Helikon Knorrs von Roſenroth und Neuß' Hebopfer, die ihm, wie die Ahleſchen, wohl nur mittelbar durch ſpätere Sammlungen bekannt geworden waren; den Melodieen der Herzogin Sophie Eliſabeth von Braunſchweig zu ihres Stiefſohnes „chriſtfürſtlichem Davids Harfenſpiel" iſt er ganz vorübergegangen, obgleich mehre daher ſtammende Lieder in ſeiner Sionsharmonie vorkommen. **Heinrich Cornelius Dretzel** war nach Gerber*) zuerſt in St. Ägidien, dann St. Lorenz, zuletzt St. Sebald zu Nürnberg Organiſt, und ſtarb 1773; ein Mehres als dieſe dürftige Nachricht iſt über ihn nicht bekannt; in Mattheſons Ehrenpforte geſchieht ſeiner nicht Erwähnung. Eines älteren Dretzel, des Vornamens Valentin, gedenkt (auf Grund des Waltherſchen Lexikons) Gerber in ſeinem neueren Werke (I. Col. 937. 938); vielleicht war derſelbe Ahnherr unſers Sammlers.

An Dretzels Evangeliſches Choralbuch ſchließt ſich das bedeutendſte Sammelwerk dieſer Art im 18ten Jahrhundert, eine Fundgrube für die in deſſen erſter Hälfte und in dem vorangehenden entſtandenen Singweiſen, wie Michael Prätorius' Sioniſche Muſen es ſind für die ſeiner Zeit, und zumal die des ſechzehnten Jahrhunderts, ſo wie ältere, in die evangeliſche Kirche aufgenommene. Wir haben ſeiner bereits oft gedacht, wo es darauf ankam die Fortpflanzung älterer Melodieen bis in das 18te Jahrhundert hin nachzuweiſen, wozu es das am meiſten geeignete Hülfsmittel iſt. Es nennt ſich: „Harmoniſcher Lieder-Schatz, oder Allgemeines Evangeliſches Choral-Buch, welches die Melodieen derer ſowohl alten als neuen biß hieher eingeführten Geſänge unſeres Teutſchlandes in ſich hält; auch durch eine beſondere Einrichtung dergeſtalt verfaſſet iſt, daß diejenigen Lieder, ſo man nicht zu ſingen gewußt, nunmehr mit ihren behörigen Melodieen geſungen, und mit der Orgel oder Clavier accompagnirt werden können. Ferner finden ſich darinnen die Melodieen derer Hundert und funfzig Pſalmen Davids, wie ſolche in denen Gemeinden der Reformirten Kirche geſungen werden, benebſt denen franzöſiſchen Liedern, ſo viel deren biß itzo bekannt worden; Zum Lobe Gottes und Beförderung der Andacht aufs ſorgfältigſte zuſammengetragen, anbey durchgehends mit einem modernen General-Baß verſehen, und ſammt einem Vorbericht in dieſer bequemen Form (Quer-Quart) ans Licht geſtellet von **Johann Balthaſar König**, Directore Chori Musices in Frankfurth am Mayn. (Auf Koſten des Autoris, Anno 1738). Über den Herausgeber mangeln uns alle näheren Nachrichten. Gerber führt unter ſeinem Namen eben nur das Werk an, deſſen vollſtändigen Titel wir eben mittheilten; Mattheſons Ehrenpforte ſchweigt völlig über ihn, ſo freudig auch deren Verfaſſer Königs ſo umfängliches Melodieenbuch hätte begrüßen müſſen, wenn es ihm Ernſt geweſen wäre mit ſeinen Wünſchen wegen größeren Reichthums an Singweiſen in der evangeliſchen Kirche, und mit ſeinen bittern Klagen über deren „gezwungene Armuth". Eine ſpätere, angeblich viel vermehrte Ausgabe dieſes Liederſchatzes vom Jahre 1767 iſt mir nicht zu Geſicht gekommen. Die Veranlaſſung zu dieſem

*) A. L. I. Col. 354.

Werke gab dem Verfaſſer die Bemerkung, daß in dem laufenden Jahrhunderte die Anzahl neuer geiſtlicher Lieder ſich ſo beträchtlich vermehrt habe, daß die bisher bekannt gewordenen Melodieen dazu nicht länger ausreichten. Man finde in Geſangbüchern Lieder mit der Überſchrift: „in eigner Melodie" und doch kenne dieſe Niemand, man müſſe alſo dergleichen Lieder ungeſungen laſſen. Eben ſo werde manches ſchöne Lied für den Geſang dadurch unbrauchbar, daß es auf eine unrichtige Melodie hingewieſen werde, oder auf die eines ganz fremden unbekannten Liedes. Wie oft ſei es geſchehen daß ein Prediger ein für den Text ſeiner Rede höchſt paſſendes, ihm erwünſchtes Lied aus ſolchen Gründen nicht habe wählen dürfen, auch ſeien gar viele deshalb bei Liederſammlungen für kirchlichen Gebrauch zurückgeſetzt geblieben. Dieſen Gebrechen zum Nutz und Frommen der evangeliſchen Kirche Deutſchlands abzuhelfen, habe der Herausgeber ſich entſchloſſen. Er habe die vollſtändigſten, in Gebrauch ſeienden evangeliſchen Geſangbücher Deutſchlands — er bezeichnet 66, denen er dann noch 10, zum Theil Melodieenbücher, zugeſellt — zur Hand genommen, und ſo über 8000 Lieder, an Melodieen mehr als 1900, geſammelt und zuſammengeſtellt; nur uralte, oder auch neue Lieder ohne Geiſt und Kraft, die auch in wenigen Büchern gefunden würden, habe er weggelaſſen, aber auch ſolche „welche als Arien für Gaſſenchöre (Currenden) componirt worden" unter denen auch das zu einem ſogenannten ſa la von Giacomo Gaſtoldo gedichtete Türkenlied: „Zu Gott im neuen Jahre" genannt wird. Nur zu wenigen Liedern habe er neue Melodieen verfertigt „wenn ihre Art an ſolchen Mangel gehabt"; ſo daß die wenigſten neue, die meiſten ſchon bekannte ſeien, wenn auch nicht an allen Orten. Choralmäßige Melodieen neuerer Geſangbücher habe er ungeändert gelaſſen, andere, mehr nach Figural-Art eingerichtete, entweder theilweiſe abgeändert, oder ſie ganz weggelaſſen, ſolche vornehmlich die in Tonverhältniſſen fortſchritten die auch erfahrnen Muſikern ſchwer zu treffen ſeien, geſchweige einer, zumeiſt aus rohen Stimmen beſtehenden Kirchgemeine. Die lieben Alten ſeien nicht ohne Urſache dabei ſo behutſam verfahren, und habe auch manche ihrer Melodieen ein ſimples und ſchlechtes Anſehen, ſo ſei ſie doch „devot, und unverbeſſerlich ſchön". Abweichungen bei einzelnen Melodieen ſeien nur ſparſam angezeigt, man habe die Singweiſen ſo aufgenommen, wie ſie von ihren Urhebern geſetzt worden, oder doch an den meiſten Orten üblich ſeien. „Die Bäſſe (fährt König fort) zu ſolchen Melodieen ſind durch und durch modern und regulär, dabei aber dennoch natürlich und leicht eingerichtet. Leicht: damit ein noch nicht allzu Erfahrner, auch wohl ein Anfänger, mit ſolchen fortkommen könne. Natürlich: auf daß das Ohr nicht lädiret, noch eine Gemeine im Singen irre gemacht werde. Regulär: damit durch fremde und widerwärtige Gänge niemand zu einer falſchen und unrechten Clauſel verleitet, und durch ſolche von der rechten und wahren Melodie abgeführet werde, welches durch nichts leichter geſchehen kann, als durch irreguläre Gänge: Modern: auf daß eine Melodie durch einen modernen Baß denen Singenden deſto nachdrücklicher und eindringender ſeie, denn kein Verſtändiger in Abrede ſeyn wird, daß ein nach der heutigen Art geſetzter Baß die emphatiſchen Worte des Textes weit mehr belebet, als derjenige ſo nach einer antiquen Art aus lauter accordmäßigen Sätzen beſtehet, und kaum 3 Ziffern von nöthen hat. Überdem heißt es in dem lateiniſchen Vers: Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem". Zwar ſeien (heißt es dann weiter) etliche wenige Bäſſe etwas chromatiſch geſetzt worden wo es die emphatiſchen Tertesworte erfordert hätten, man habe jedoch dieſe „chromatiqv" nach dem stylo ecclesiastico in möglichſten Schranken gehalten. Es ſchließt ſich dann einiger Unterricht an, die Bezifferung betreffend und die Art, die Melodieen nach ihr vollſtimmig zu

ſpielen, aus dem ſich die Bemerkung beſonders hervorhebt: daß weil wegen des Schließens und Aushaltens mit der großen Terz die Kritiker noch nicht einig ſeien, man weder die kleine noch die große über die Grundſtimme gezeichnet habe, da ausgenommen, wo es die Regel erfordere. Bei der reichen Auswahl von Melodieen die hier geboten werde, könne man um ſo mehr darauf dringen, daß bei dem Gottesdienſte die Wahl mit Angemeſſenheit und in Übereinſtimmung mit dem Inhalte des Liedes erfolge. „Wollte man (wird ſpäter geſagt) bei einer Gemeine eine noch unbekannte Melodie einführen, (ſo) wäre das beſte Mittel, daß ſolche der Jugend in denen Schulen zuerſt wohl gelehret, alsdann in der Kirche durch die Orgel der Gemeine vorgeſpielet, hierauf durch ſolche Schul-Jugend mit Einſtimmung der Orgel etliche Verſe vorgeſungen würden, wodurch denn endlich bei völliger Anſtimmung der ganzen Gemeine ſolche Melodie gar bald wird erlernet ſeyn. Und da der Geſang als ein Haupt-Requisitum einer Schule mit anzuſehen iſt, als iſt ſehr löblich geordnet, daß die Lieder in vielen Schulen mit einem Poſitiv oder Regal accompagnirt werden müſſen, weil dadurch die Jugend nicht allein zum Geſange ſehr aufgemuntert und angefeuert wird, ſondern ſie lernen auch durch dieſe vollſtimmige Harmonie die Melodie deſto richtiger und ordentlicher ſingen; wodurch alsdann der Nutzen erwächſt, daß man bei herankommenden Jahren ein geiſtlich Lied ſowohl in der Kirche als auch bei ſeiner eigenen Privatandacht fein ordentlich und ohne Fehler ſingen kann. Der ſeelige Lutherus recommandirt ſolches vielfältig. Und da er auch anderer Orten von der Muſic redet, ſagt er: Die Jugend ſoll man ſtets zu dieſer Kunſt gewöhnen, denn ſie macht feine, geſchickte Leute.“ Eine hierauf folgende Ermahnung an diejenigen, die ihren Choral ohne Orgel ſingen müßten ſteht vollkommen an ihrem Orte. Die Melodie müſſe ſtets in ſolcher Tonhöhe genommen werden, wohin alle Stimmen gelangen könnten, nicht tiefer als $\overline{d}$, nicht über $\overline{c}$ und $\overline{f}$ hinaus. „Denn ſo eine Melodie von einem hohen oder weitem ambitu iſt, und ſolche zu hoch intonirt und geſungen wird, können die Alt- und Baßſtimmen die Höhe nicht erreichen. Iſt hingegen aber die Melodie von einem niedrigen oder kleinen ambitu, und ſolche wird zu tief geſungen, ſo können die Diskant- und Tenorſtimmen die darin vorkommenden tiefen Thone nicht erreichen. Dieſes iſt es eben, wodurch ſo manche Melodieen in Grund verderbet werden, und alſo aus ihrer Geſtalt kommen, daß man ſie oftermahlen nicht mehr kennt. Derowegen ſoll ein jeder, der mit dem Choral umzugehen hat, den ambitum nicht allein wohl verſtehen, ſondern ſich auch in alle Wege nach ſolchem richten, und ein Lied nicht ehe anheben zu ſingen, bis er die Melodie deſſelben wohl betrachtet, und die darinnen vorkommende Höhe und Tiefe wohl unterſuchet habe. Denn verfehlt man den erſten Thon, ſo iſts um die ganze Melodie gefehlet“.

Zuletzt werden noch Solche, denen wenig Melodieen bekannt ſeien, die aber an ſchönen Liedern ſingend ſich zu erquicken liebten, darauf hingewieſen, wie bei manchen Liedern 2 kürzere Strophen in eine zuſammengezogen, bei andern eine längere Strophe in zwei getheilt werden könne, wodurch der Vortheil entſtehe, daß man dergleichen neu gebildete Strophen nun bekannteren Melodieen aneignen könne, und nicht bei ihren eigenen, ſchwereren bleiben dürfe. Doch müſſe bei ſolcher Zertheilung der Strophen ſtets dahin geſehen werden daß das Zerreißen des Sinnes vermieden bleibe.

Der Vorrede folgen nun zwei Regiſter; das erſte, mit der Aufſchrift: „General-Regiſter“, enthält die Anfangszeilen der Lieder die nach den in dem Buche geſammelten Melodieen geſungen werden können. Links neben denſelben iſt die Nummer der Melodieenart geſetzt, unter der man das Lied in dem zweiten, dem „Melodieen-Regiſter“ wiederfinde; rechts die Zahl der Seite, auf der die eigene

Melodie ſolcher Lieder aufzuſuchen ſei, die dergleichen beſäßen. In dem Melodieenregiſter ſtehen dann, nach Ordnung der Strophenarten verzeichnet, beginnend von den kürzeren und zu den umfangreicheren fortſchreitend, die in dem Buche zu findenden Melodieenformen angegeben. Es ſind ihrer 711, manche reicher, manche geringer ausgeſtattet mit einzelnen Singweiſen: die Lieder denen dieſe eignen ſind vor den andern durch Schwabacher Schrift ausgezeichnet, und neben ſie iſt wiederum die Seitenzahl geſetzt, wo ſie anzutreffen ſind. Solcher Lieder ſind 1380 im Ganzen. Am Schluſſe dieſes Verzeichniſſes ſind ferner noch unter der Bezeichnung „O", wie die Vorrede ſagt, „diejenigen Lieder (bemerkt), welche wegen ihrer beſondern Art entweder ſchwer oder gar nicht zu imitiren ſind, und dahero in keine Nr. derer 711 Arten können gebracht werden". Es ſind deren 38, mit jenen 1380 zuſammengenommen werden alſo 1418 eigene Melodieen für eben ſo viele Lieder gegeben, die allen übrigen in dem „General-Regiſter" aufgezeichneten Liedern angepaßt werden können. Dieſe folgen nun (nach einigen, dem Melodieenregiſter angehängten Anmerkungen über einzelne Lieder) auf 496 Seiten, zuſammengeſtellt nach der gewöhnlichen Anordnung der damaligen Geſangbücher. Ihnen reihen ſodann noch ſich an: 1) „die Melodieen derer hundert und funfzig Pſalmen Davids, wie ſolche in denen Gemeinden der Reformirten Kirche pflegen geſungen zu werden, mit einem leichten und modernen Generalbaß verfaſſet" ꝛc.: 125 Singweiſen (von Seite 499 bis 543), denen wiederum ein doppeltes Regiſter beigefügt iſt, deren erſtes die in dem Buche enthaltenen modernen Melodieen anzeigt, nach welchen die Pſalmen noch geſungen werden können, das zweite ein alphabetiſches Verzeichniß mit Hinweiſung auf die Seitenzahl giebt, wo man ihre eigenen Singweiſen findet. Am Schluſſe des Buches endlich ſteht ein Avertissement qui sert à faire connoitre les airs des cantiques françois, qui se pratiquent dans les églises françoises en Allemagne, particulièrement en celle de Francfort" etc. worin ebenfalls wie bei dem General-Regiſter hinter der Vorrede, links neben den Anfangszeilen auf die Melodieenart hingewieſen wird, rechts auf die Seitenzahl des Buches wo die eigene Singweiſe des Liedes zu finden iſt. Nur 4 Singweiſen die es nicht enthält werden auf der Rückſeite des Titelblattes gegeben.

Rechnen wir jene zuvor angedeuteten 1418 Lieder mit eigenen Melodieen, die 125 Singweiſen der calviniſchen Pſalmen, und die 4 zuletzt bemerkten franzöſiſchen geiſtlichen Lieder zuſammen, ſo erhalten wir ſchon die beträchtliche Anzahl von 1547 Melodieen. Nehmen wir aber noch die oft ſehr zahlreichen Nebenmelodieen hinzu, die für manches Lied gegeben werden, und deren Anzahl das Melodieenregiſter nicht bemerkt, ſo erhöht ſich dieſe Zahl bis auf 1940; freilich immer nicht eine ganz genaue, da nicht allein manche Singweiſe wohl doppelt aufgenommen iſt, ſondern auch die Melodieen der calviniſchen Pſalme, die man vielfach auf andere Lieder gleichen Strophenbaues anwendete, ſchon neben dieſe in dem Haupttheile des Buches geſetzt ſind, und alſo auch in Abzug kommen müßten. Allein auch unter dieſer Vorausſetzung bleibt immer die Verſicherung des Herausgebers in ſeinem Vorberichte als richtig ſtehen, daß ſein Buch über 1900 Melodieen enthalte, es iſt alſo in der That der Zahl nach das reichhaltigſte, jemals erſchienene Melodieenbuch. Nicht ganz ſo genau iſt es mit der Behauptung zu nehmen, daß die Singweiſen in der Geſtalt aufgenommen ſeien, die von ihren Urhebern ihnen gegeben worden. Es tritt vielmehr durch das ganze Buch hin das Beſtreben ſehr deutlich hervor, den darin enthaltenen Melodieen einen gewiſſen gemeinſamen Zuſchnitt zu geben, ſie namentlich alles deſſen zu entkleiden was nur als zufälliger Schmuck und Aufputz gelten könne, ſo daß nur der eigentliche Kern des Ganzen, ein ehrbar, gemeſſen, beſcheiden und ernſt Daherſchreitendes übrig

bleibe. Nicht alſo ein bloßes Sammeln der vorhandenen Singweiſen allein, auch eine kritiſche Zuſammenſtellung derſelben erſcheint hier, eine Kritik, die ſich viel weiter ausdehnt als in der Vorrede eingeſtanden wird, indem ſie neben dem Schwierigen, für eine nicht ſangeskundige Gemeine Unausführbaren, auch ſolches Schmuckhafte ausſcheidet, das dahin nicht gerechnet werden darf, weil es nicht ſelten eben von den Gemeinen hinzugethan wird, nicht allein um weitere melodiſche Fortſchritte auszufüllen, und ſie ſich dadurch zu erleichtern, ſondern auch aus einem inneren Drange des Bildens an dem ihnen von außen her in den Mund Gelegten, gleichſam um es als das Ihrige zu ſtempeln, es ſich erſt recht anzueignen. In dieſem Ausſcheiden das der Herausgeber geübt hat, dieſem Zurückführen (Reduciren, wie man es in neuerer Zeit genannt hat) nicht auf ein Urſprüngliches, ihm oft unbekannt gebliebenes, ſondern ein weſentlich Einfaches, das nur die Grundgeſtalt enthalten ſollte, wie ſie ihm erſchienen war, tritt demnach, bereits gegen das Ende der erſten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, jenes Streben hervor, das man oft erſt dem Schluſſe der letzten deſſelben beigemeſſen hat, weil es da erſt eine beſtimmtere, ausgedehntere Wirkſamkeit gewann, indem es als ein reinigendes ſolcher Art ſich bekannte; das jedoch hier um Vieles früher ſchon ſich anbahnte, und um ſo erfolgreicher, als es einen ſo bedeutenden, ja wir dürfen ſagen den geſammten Kreis der geiſtlichen, dem Gemeinegeſang beſtimmten Weiſen umfaßte. Was endlich unſere Sammlung an neuen Melodieen enthält iſt vor dem Übrigen durch keine beſondere Bezeichnung kenntlich gemacht; übrigens iſt es auch, nach der eigenen Verſicherung des Herausgebers von nur geringem Umfange, auch nicht der Art daß es nicht allein als Neues, ſondern auch beſonders Werthvolles, unſere Aufmerkſamkeit erregte. Die Forſchung danach wäre alſo eine vergebliche, da es ihr an ſicherer Grundlage gebricht, auch würde im glücklichſten Falle ein ſicheres Ergebniß derſelben nicht als weſentlicher Gewinn gelten können.

Unter den erheblichern Melodieenbüchern des 18ten Jahrhunderts ſteht dem Liederſchatze Königs der Zeit nach am nächſten ein in Schleſien, in den erſten Jahren der preußiſchen, dem Aufblühen der evangeliſchen Kirche ſo günſtigen Herrſchaft, erſchienenes, das wir früher oft unter der allgemeinen Bezeichnung des Hirſchberger Choralbuches in Bezug genommen haben. Es führt die gegen die Gewohnheit jener Zeit ſehr kurze Aufſchrift:

„J. B. Reimanns, Organiſten von Hirſchberg, Sammlung alter und neuer Melodieen evangeliſcher Lieder, geſtochen und verlegt von C. H. Lau, Organiſten. (1747).“

und iſt durch die Widmung, geſchrieben zu Hermsdorf unterm Kynaſt bei Hirſchberg im März 1747, dem damaligen erſten evangeliſchen Geiſtlichen Schleſiens, dem Ober-Kirchenrathe Burg zu Breslau zugeeignet. Es iſt zierlich in Kupfer geſtochen, mit einem gewiſſen Anſpruche auf Glanz ſeiner äußeren Erſcheinung, um vieles ſauberer als die Choralbücher Graupners und Telemanns; nur der „Bericht an den geneigten Leſer,“ das Verzeichniß der Pränumeranten, der Liederabtheilungen (nach denen die Melodieen geordnet ſind), und das Lieder-Regiſter (die alphabetiſch geordneten Anfänge der Lieder die nach den mitgetheilten Weiſen geſungen werden können) ſind mit beweglichen Typen gedruckt. Was uns Gerber von den Lebensumſtänden des Herausgebers mittheilt, hat er lediglich aus Mattheſons Ehrenpforte (S. 290—292) geſchöpft, welche wiederum eine briefliche Nachricht des Meiſters zur Quelle hat. Mattheſon leitet ſeinen Bericht mit folgenden Worten ein:

„**Johann Balthaſar Reimann** iſt ein ſehr angenehmer Melodiemacher, ſowohl auf dem Clavier, als auf dem Papier. Anitzo beklagt er nur, daß er ſeines Orts nicht mehr Muſik

von der rechten Art zu hören kriegt.“ Er war eines Töpfers Sohn, geboren in der Neuſtadt Breslau am 14ten Juni 1702, und Tags darauf in der Kirche St. Bernhardin getauft. In der dortigen Schule empfing er den erſten Muſik- und Singunterricht in der wöchentlich Freitags gehaltenen Singſtunde; der Cantor Conrad Güttler gewann ihn lieb, ſo daß er ihn täglich beſonders unterwies, was auch von ſeinem Nachfolger, Samuel Sturm, fortgeſetzt wurde. Späterhin genoß er der Anleitung des Cantors Jacob Wiliſch an der Hauptkirche St. Eliſabeth und an St. Bärbara, bei denen er ſieben Jahre lang die Stelle eines Concertiſten bekleidete, auch einige Male nach Oels und Bernſtadt berufen wurde, zur Mitwirkung bei dort aufgeführten Opern. Als in folgenden Jahren ſeine ſchöne Sopranſtimme aufgehört hatte, wurde er Choraliſt in der Neuſtadt (an St. Bernhardin) dann zu St. Maria Magdalena, wo er 1726 die Stelle des Unterorganiſten erhielt. Drei Jahre ſpäter, 1729 bekam er den Auftrag, die von Johann Röder aus Berlin zu Hirſchberg neuerbaute Orgel zu unterſuchen, und wurde bald nachher als Organiſt dahin berufen, welches Amt er bis an ſein Lebensende bekleidet hat. In ſeinem Schreiben an Mattheſon (geſchrieben zu Breslau im Februar 1740) gedenkt er eines Ereigniſſes, auf das er, als ein erfreuliches, beſonderen Werth legte. „Unter dieſer Zeit (ſchreibt er) bin ich auf Koſten eines vornehmen Gönners allhier in Hirſchberg nach Leipzig gereiſt, um den berühmten Johann Sebaſtian Bach ſpielen zu hören. Dieſer große Künſtler nahm mich liebreich auf und entzückte mich dermaaßen durch ſeine ungemeine Fertigkeit, daß mich die Reiſe niemals gereuet hat.“ Zwiſchen 1740 und 1747 ſcheint Reimann verſtorben zu ſeyn; ſein Choralbuch wurde von Johann Heinrich Laue als ein nachgelaſſenes herausgegeben.

Die Veranlaſſung zu demſelben gab ihm, nach dem Berichte des Herausgebers, die im Jahre 1741 gedruckte Hirſchberger geiſtliche Liederſammlung. Für dieſe ſtellte er die 362 Melodien mit bezifferten Bäſſen zuſammen, welche ſein Choralbuch enthält, und von denen faſt der dritte Theil, 118, ihn zum Urheber hat. Denn hier ſind wir in den Stand geſetzt ſie vor den andern herauszuerkennen, weil in dem gedruckten Verzeichniſſe ihnen ein Sternchen beigefügt iſt. Aus einer Stelle in dem Berichte des Herausgebers dürfen wir ſchließen, daß ein Theil davon zu Hirſchberg in kirchlichen Gebrauch gekommen ſei. „Bei unſerm öffentlichen Gottesdienſte (ſchreibt dieſer) erſchallen ſchon viele neue Melodieen, welche anfangs die Knaben in den Singeſtunden erlernet, und nachher in dem Gotteshauſe öfters vorgeſungen. Man empfindet hierüber alle die Regungen, die nach glücklich erreichtem Vorſatze den Menſchen begleiten.“ In das Lob jedoch, das Lau den Bäſſen Reimanns und ſeiner Bezifferung derſelben zollt, vermag ich nicht einzuſtimmen. Die öfter vorkommenden längeren Sextengänge und Septimenfolgen, das dauernde Verweilen der Grundſtimme auf einem Tone, ſind gewiß eben ſo wenig lobenswerth als in den Singweiſen ſelbſt die Octaven- und Sextenſprünge, der Fortſchritt durch verminderte und übermäßige Tonverhältniſſe*). Einige anmuthige Melodieen, wie: „Nun freut euch ihr Hirten“ ꝛc. und andere, die zufolge der in den Liedern vorherrſchenden, der Gemüthsrichtung des Sängers gemäßen Stimmung ihm wohlgelangen, können dafür nicht entſchädigen. Die von ihm neu geſungenen Weiſen ſind theils zu Liedern ſchleſiſcher geiſtlicher Dichter erfunden — Johann Angelus, Knorr von Roſenroth, Schmolke — theils zu denen älterer, allbeliebter — Paul Gerhard, Johann Riſt ꝛc. — die Mehrzahl aber zu Liedern ſolcher, die dem Kreiſe der ſogenannten

*) S. unter andern Nr. 50, 63, 135, 191, 193, 195, 234, 236, 237, 331 ꝛc.

Pietiſten und Myſtiker angehörten — Richter, Freylinghauſen, Arnold, Schröder, Koitſch, Bernſtein, und Anderer.*) Die Mehrzahl dieſer Lieder entbehrte aber keineswegs eigener, ſelbſt allgemeiner ſchon angeklungener Weiſen, es war alſo nicht Mangel oder Bedürfniß, das ihn veranlaßte, neue dafür zu ſingen, auch nicht etwa Mißfallen an dem tanzhaften tändelnden Tone der vorhandenen, denn im Allgemeinen empfand er die Lieder auf gleiche Weiſe mit den älteren Sängern ihrer Melodieen, und ſchlägt meiſt denſelben Ton an als ſie. Man kann es nur rein perſönlichem Unbehagen an dem bereits Geleiſteten, der Überzeugung, daß Beſſeres, Genügenderes geleiſtet werden könne, zuſchreiben, wenn er es unternahm, ein Neues neben das ſchon Vorhandene zu ſtellen, das — wie man auch ſonſt darüber denken möge, in Bezug auf ſeine kirchliche Beſtimmung — meiſt reiner und wärmer empfunden iſt als jenes. Daher kommt es denn auch, daß den von Reimann geſungenen Melodieen keine weitere Verbreitung nachgerühmt werden kann, während die mit jenen Liedern gleichzeitig entſtandenen Singweiſen, wie wir geſehen haben, eines allgemeinen, und auch dauernden Anklanges ſich erfreuten. Schicht, der bei Zuſammenſtellung ſeines Choralbuches das Reimanniſche vor Augen hatte, wie er in ſeinem Vorberichte ausdrücklich bemerkt, hat doch nur eine einzige Weiſe Reimanns, als kirchlich geworden, aufgenommen, die zu Benjamin Schmolke's Liede: „Wollt ihr wiſſen, was mein Preis" ꝛc. (Th. II. Nr. 786; Reimann Nr. 65).

Bei der geſammten Richtung unſeres Sängers und Setzers läßt ſich ſchon im Voraus annehmen, daß er in die Eigenthümlichkeit der älteren, kirchlichen Tonarten nicht werde tief eingedrungen ſeyn, und die nähere Prüfung beſtätigt dieſe Vorausſetzung. Zwar finden die phrygiſchen Tonſchlüſſe ſich noch ziemlich erhalten, iſt auch die volle Eigenthümlichkeit jener Tonart in den Bäſſen Reimanns nicht ausgeprägt; die mixolydiſchen dagegen ſind zu bloßen Durmelodieen geworden. Es findet alſo hier daſſelbe Verhältniß ſtatt, das wir bereits bei vielen Choralbüchern dieſer Zeit antrafen.

Eine ähnliche Richtung wie Reimanns zeigt ein im Jahre 1755 herausgegebenes Choralbuch von **Johann Balthaſar Rein**, einem Tonſetzer, über den Gerbers Wörterbuch uns nichts weiter berichtet, als wir durch dieſes Buch ſelbſt erfahren, deſſen Daſeyn uns die einzige Kunde von ihm giebt. Es führt die Aufſchrift: „Vierſtimmig Choralbuch, worin alle Melodieen des Schleswig-Holſteiniſchen Geſangbuches enthalten ſind. (Componirt und mit Königl. Allerhöchſten Privilegio exclusivo herausgegeben von ꝛc. Altona 1755. Im Verlage des Verfaſſers, allwo es auch zu bekommen iſt.)" Bis auf Widmung, Vorrede und Regiſter iſt dieſes Choralbuch ſehr ſauber in Kupfer geſtochen; auf dem Titelblatte findet ſich unten ein Notenblättchen, auf dem in kleinſter, überaus feiner Schrift die Melodie des Liedes: „Gott in dem wir ſind und weben" zu erkennen iſt. Der Verfaſſer hat durch die Zueignung, geſchrieben zu Altona am 1ſten Mai 1755, ſein Werk Johann Hartwig Ernſt Freiherrn von Bernſtorff gewidmet. Er ſagt in ſeiner Zuſchrift: „Ich fand, daß die Geſänge unſerer Kirche eine Art der Verbeſſerung in Anſehung der Compoſition bedurften und ich entſchloß mich, nach meinem Vermögen dem gemeinen Weſen dieſen Dienſt zu leiſten." In dem Vorberichte wird dieſes weiter

*) So zu den Liedern: „Die lieblichen Blicke, die Jeſus mir giebt ꝛc. Es glänzet der Chriſten inwendiges Leben ꝛc. Hüter, wird die Nacht der Sünden ꝛc. — Den die Engel droben ꝛc. Monarche aller Ding' ꝛc. So iſt nun abermahl ꝛc. Wer iſt wohl wie du ꝛc. — Verliebtes Luſtſpiel ꝛc. Mein König, ſchreib mir dein Geſetz ꝛc. So oft ein Blick mich aufwärts führet ꝛc. Vergiß mein nicht ꝛc. — Eins iſt noth ꝛc. — Du biſt ja Jeſu meine Freude ꝛc. Liebes Herz, bedenke doch ꝛc. — Ich will einſam und gemeinſam ꝛc. Ihr Kinder des Höchſten, wie ſtehts um die Liebe" ꝛc.

auseinandergeſetzt. „Wer ſich die Mühe genommen hat (ſagt Rein), das in den Herzogthümern Schleswig und Holſtein eingeführte Geſangbuch nach den übergedruckten Melodieen durchzuſehen, der wird, ohne daß ich es zu erinnern nöthig habe, die unumgängliche Nothwendigkeit, eine Verbeſſerung der Melodieen vorzunehmen, ſehr gern zugeſtehen. Wie unangenehm muß es nicht einem Kenner ſeyn, wenn er Melodieenvorſchriften antrifft, nach welchen der zu ſingende Geſang zuweilen in dem Baue ſeiner Sylben auf eine, oder auch öfters auf zwei und mehrere, nach ſeinen verſchiedenen Zeilen zu kurz oder zu lang iſt. Iſt man nicht bei ſolchen Vorfällen gezwungen, ſich ſelbſt Melodieen zu erfinden? Was für eine ungeheure Anzahl von Melodieen würde da nicht auf die Weiſe zum Vorſchein kommen, die ein Menſch zu erlernen unfähig wäre" ꝛc. Und ſpäter: „Ich habe mich, wie man finden wird, genöthigt geſehen, die in den Halliſchen und Wernigerodiſchen Geſangbüchern befindlichen Melodieen theils zu verbeſſern, theils ſolche gänzlich zu verwerfen und dafür, ſo wie zu den Geſängen, die gar keine Melodieen hatten, neue zu machen. Damit nun der Kenner die Urſache meines Unternehmens durch Gegeneinanderhaltung derſelben deſto leichter einſehen möge, ſo habe ich die verbeſſerten mit einem B, die neuen aber mit einem R bemerkt, und durchgehends, ſo wie auch zu den alten ſchon bekannten Melodieen, eine vierſtimmige Harmonie beobachtet, auch den Baß nach der gründlichſten, und der Natur nach leichteſten Art beziffert" ꝛc. Was das letzte betrifft, ſo hat man den Verfaſſer dahin zu verſtehen, daß er durch ſeine Bezifferung einen Jeden in den Stand geſetzt habe, mit leichter Mühe allen Melodieen ſeines Choralbuches eine vierſtimmige Harmonie zu geben, denn er ſelber hat ſich dieſer Mühe überhoben und nur bezifferte Bäſſe gegeben. Sein Werk giebt auf 83 Seiten 201 Melodieen, und ſeinen zuvor gedachten Bezeichnungen zufolge hat er an 46 derſelben ſeine beſſernde Hand gelegt, 25 aber ganz neu geſetzt. Was dieſe letzten betrifft, ſo iſt es ganz richtig, daß die in dem Schleswig-Holſteiner Geſangbuche, dem ſein Choralbuch ſich anſchließt, enthaltenen Hinweiſungen der neuen Lieder auf Melodieen entweder ungenügend oder falſch ſind. So ſteht über dem Liede: „Gelaſſenheit, du angenehmer Gaſt" bemerkt, es ſei nach einem in Dänemark gebräuchlichen Liede: „In Jeſu Nam'" zu ſingen; das Lied: „O ſüßes Wort, das Gott" ꝛc. wird auf die Weiſen: „Mein Freund zerſchmelzt" ꝛc. auch wohl: „Wer nur den lieben Gott läßt walten" ꝛc. verwieſen, deren Maaße weder unter ſich, noch mit dem ſeinigen übereinſtimmen; das Lied: „Mein Abba, deſſen Treu" ꝛc. ſoll in eigener Melodie geſungen werden, oder in der Weiſe jenes andern: „Mein Schöpfer, bilde" ꝛc. das gar keine Melodieenangabe hat; und dergleichen wiederholt ſich oft. Hier hatte Rein alſo genügende Veranlaſſung zum Erfinden neuer Melodieen, um dergleichen Übelſtänden abzuhelfen. Allein unter ſeinen 25 neuen Singweiſen gehören nur 7 ſolchen Liedern an, wo dieſes Bedürfniß aus den angeführten Gründen wirklich vorhanden war; fünf andere Lieder konnte er auf die Melodieen anderer verweiſen, die ſein Buch in herkömmlicher oder durch ihn gebeſſerter Geſtalt giebt, und bei der Mehrzahl, ihrer 13, waltete eine dringende Urſache gar nicht ob zu neuen Singweiſen, eben ſo wenig als ſich einſehen läßt, was an den für ſie bereits gebräuchlichen das Mißfallen des Verfaſſers erregt habe, da er in den ſeinigen nicht einen andern Ton anſchlägt als jene, ja, die von ihm erfundenen den früheren oft ſo ähnlich ſehen, daß man ſie nur für Umarbeitungen halten möchte. In den meiſten Fällen hat ihn daher nur ſeine perſönliche Empfindungsweiſe geleitet, die dann allein für entſcheidend gelten könnte, wenn ſie mit der allgemeinen ſeiner Landes- und Zeitgenoſſen übereingeſtimmt hätte, wenn ſeinen neuen Singweiſen bei ihnen

allgemeiner Anklang zu Theil geworden wäre. Wie ſich das Verhältniß örtlich geſtaltet habe, darüber vermag ich nicht zu berichten; allgemeinen Beifalls aber haben ſeine Melodieen ſich nicht zu erfreuen gehabt; nur deren zwei, zu den Liedern: „Mein Heiland nimmt die Sünder an“ und „O der Alles hätt' verloren“ zeigen einige Beziehung, jene zu Nr. 871, dieſe zu den Nummern 882, 909 des Schichtſchen Choralbuches bei mancherlei ſonſtigen Abweichungen, ſo daß unentſchieden bleiben muß, ob dieſes Anklingen ein nur zufälliges ſei, oder ob örtliche Abänderungen ſtattgefunden haben.

Es iſt auffallend, daß Reins Choralbuch viele alte Melodieen bekannter Lieder mit den Anfängen neuer, keineswegs allgemein üblicher überſchreibt; erſt ſein Regiſter nennt auch jene neben dieſen. Es wird dadurch Anfangs die Vorausſetzung erregt, daß, wie in dem Choralbuche ein Streben nach beſſernden Veränderungen und Vertauſchungen der Weiſen ſich hervorthue, ein ähnliches auch bei Zuſammenſtellung des Geſangbuches in Rückſicht der Lieder obgewaltet haben möge. Dieſe beſtätigt ſich indeß nicht bei näherer Prüfung. Der Inhalt des Buches widerlegt dieſelbe und auch deſſen Vorrede verſichert: man habe die alten, geiſt- und lehrreichen Lieder, denen Gott ſein Siegel längſt aufgedrückt, vorzüglich behalten, bei Wahl der neuen zu wahrhafter Erbauung der Gemeine Gottes dahin geſehen, daß ſie mit Gottes Worte und dem Vorbilde der heilſamen Lehre in allen Stücken genau übereinſtimmten, und mit ſolchen Worten abgefaßt ſeien, daß ſie auch Schwachen und Einfältigen verſtändlich ſeyn könnten. Bei dem Daſeyn verſchiedener Lesarten in einzelnen Liedern habe man dieſe ſorgfältig zuſammengehalten, und nach bedachtſamer Prüfung ſich beſtrebt die ächte oder beſte zu erwählen. „Manches vortreffliche und ausbündig ſchöne Lied (heißt es dann wörtlich) hat etwa den einen und den andern untauglichen oder unbequemen Ausdruck gehabt, der beſonders den Schwachen zu unlautern und irrigen Begriffen oder ſonſt zu einem Anſtoße hätte Gelegenheit geben können; da hat man lieber durch hinlängliche Veränderung ſolcher Redensarten dergleichen Fehler behutſam ausbeſſern, als das ganze Lied verſtoßen und aus der Gemeine des Herrn ausſchließen wollen.“ Es leuchtet ein, zumal da auch das Buch ſelbſt die Wahrheit dieſer Verſicherungen bekräftigt, daß hier von einer Geſangbuchsreform, wie faſt dreißig Jahre zuvor ſchon Zollicofer ſie anbahnen wollte, wie ſpätere Jahre faſt durch ganz Deutſchland, meiſt gegen den Willen der Gemeinen, ſie brachten, nicht die Rede ſei, alſo auch nicht von einer damit Hand in Hand gehenden Umſchaffung der Liedweiſen. Was Reins Choralbuch der Art bringt, gehört allein ihm an, und fließt aus einer gleichen Quelle als bei ſeinem Zeitgenoſſen Reimann.

Wir übergehen eine Anzahl in den folgenden Jahren erſchienener ähnlicher Melodieenbücher mit bezifferten Bäſſen, da es hier ſo wenig als in den früheren Theilen dieſes Werkes die Abſicht iſt, eine vollſtändige Aufzählung derſelben zu geben. Die von Balthaſar Schmidt 1748, 1773, herausgegebenen Nürnbergiſchen alten und neuen Kirchenlieder; das von Georg Nicolaus Fiſcher für ein in Baden 1761 eingeführtes neues Geſangbuch im folgenden Jahre 1762 bearbeitete und herausgegebene Baden-Durlachſche Choralbuch; das, 1765 von Johann Georg Nicolai, Stadtorganiſten zu Rudolſtadt verfertigte Choralbuch über die Fürſtlich Schwarzburg-Rudolſtädtiſche Kirchengeſänge; die 1767 erſchienene Melodieenſammlung für das Lüneburgiſche und Wernigerodiſche Geſangbuch begnügen wir uns zu nennen, als Zeugniſſe, daß zwiſchen dem zuletzt ausführlicher beſprochenen Reinſchen Choralbuche und dem nunmehr genauer zu betrachtenden nicht eine durch keine ähnlichen Unternehmungen unausgefüllt gebliebene Lücke ſich findet.

Nannte Reins Choralbuch ſich ein vierſtimmiges, dem Organiſten oder Clavierſpieler es überlaſſend, die nur durch Zeichen angedeutete vierſtimmige Harmonie wirklich ins Leben zu rufen; ſo begegnet uns nun im Jahre 1785, gleichzeitig mit einem von Johann Joſeph Klein, Stadtorganiſten zu Eiſenberg in der bisherigen Form herausgegebenen Choralbuche, ein in der That vierſtimmiges, dem in nicht langen Zwiſchenräumen andere ähnliche nachfolgten. Es iſt das von **Johann Friedrich Doles**, Cantor und Muſikdirector zu Leipzig, der uns bereits in dem vorangegangenen zweiten Abſchnitte dieſes Buches als Glied des Gellertſchen Sängerkreiſes beſchäftigte, zu Leipzig in Commiſſion bei Adam Friedrich Böhme herausgegebene, unter dem Titel: „Vierſtimmiges Choralbuch, oder harmoniſche Melodieenſammlung für Kirchen, Schulen und Liebhaber geiſtlicher Geſänge, vorzüglich nach dem Leipziger und Dreßdener Geſangbuche, zu leichterem Überſehen auf zwo Linienzeilen zum Singen und Spielen auf Orgeln und Clavieren mit oder ohne Begleitung verſchiedener Inſtrumente eingerichtet" ꝛc. Zufolge ſeiner kurzen Vorrede hat der Verfaſſer dieſes Buch den Schuldienern auf dem Lande beſtimmt, für richtige, gleichmäßige Auffaſſung der Melodie bei ihren Schulkindern; den Cantoribus in den Städten, zu gleichem Behufe und Übung eines richtigen 4ſtimmigen Geſanges, „nicht auf eine ſchreiende, ſondern ſanfte und ziehende Art;" den Organiſten und Liebhabern geiſtlicher Lieder, zur Überſicht der vierſtimmigen Harmonie (nahe an einander liegend und zerſtreut) auch zur Übung in 5- und 6ſtimmigem Spiele nach dem bloßen bezifferten Baſſe. Nach einigen Bemerkungen über das Abblaſen fährt Doles dann fort: „Was die Melodieen verſchiedener Lieder betrifft, welche nach den alten Tonarten geſetzt ſind, ſo iſt ihre natürliche Fortſchreitung der Töne in jeder ihrer Tonart ſorgfältig beachtet, und folglich alle unnöthige Vorzeichnung des ♯ oder ♭ auf dem Notenplane weggelaſſen worden, ſo wie es jede alte Tonart erfordert. Dank ſei es dem Alterthume, daß ſich dieſe Art von Melodieen bis itzt erhalten haben. Sind auch etliche davon an manchen Orten nicht mehr in gehöriger Ordnung ihrer natürlichen Fortſchreitung geblieben, ſo iſt wohl die Unwiſſenheit mancher Cantoren und Organiſten daran Schuld. Doch iſt zu wünſchen, daß man dieſe Melodieen in Kirchen und Schulen nach ihrer natürlichen Reinigkeit und Fortſchreitung erhalten möge. Denn der männliche Ernſt in einer ſolchen Melodie begleitet jede Fortſchreitung, und hat Vorzüge vor vielen neuen Melodieen." Hier erhebt ſich wieder eine Stimme zu Gunſten der kirchlichen Tonarten, da frühere Melodieenbücher, wenn ſie ihrer gedenken, meiſt nur darauf ſich beſchränken, eine dürftige Überſicht des bisher über ſie Gelehrten zu geben, wodurch man über ihr Weſen nicht aufgeklärt wird. Freilich hat auch Doles ſich nicht weiter vernehmen laſſen, das bisherige Dunkel alſo nicht aufgehellt, allein er legt doch mindeſtens einiges Gefühl für ihre Eigenthümlichkeit an den Tag, wenn er auch derſelben durch ſeinen Tonſatz nicht überall genug gethan hat. Die *doriſchen* Melodieen hat er meiſt einen Ton höher, in E mit kleiner Terz geſetzt (Vater unſer im Himmelreich ꝛc., Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin ꝛc., Chriſt iſt erſtanden ꝛc., Jeſus Chriſtus unſer Heiland, der von uns ꝛc.), wogegen nichts zu erinnern iſt; der Weiſe des Lutheriſchen Liedes: „Chriſt lag in Todesbanden" ꝛc. hat er zwar ihre urſprüngliche Tonhöhe gelaſſen, ihr jedoch gegen ſeine im Vorberichte ausgeſprochenen Grundſätze ein ♭ neben den Schlüſſeln vorgezeichnet, das er an den betreffenden Stellen dann immer wieder aufzuheben genöthigt iſt*). Die *phrygiſchen* Weiſen erſcheinen in dreierlei Tonumfange bei ihm:

*) S. jene Melodieen Nr. 35, 69, 94, 121, 89 in Doles' Choralbuche.

neben ihrem gewöhnlichen, noch in D, einen Ton tiefer, wie die des Liedes: „Heut triumphiret Gottes Sohn" ꝛc. die aber einen regelmäßigen phrygiſchen Schluß zeigt; und in Fis, um einen Ton höher, wie die Melodieen der Lieder: „Chriſtum wir ſollen loben ſchon ꝛc., Da Jeſus an dem Kreuze ſtund ꝛc., Befiehl du deine Wege" ꝛc., deren letzte aber bis auf ihre Endſtrophe als eine Melodie harter Tonart (D dur) behandelt wird, und erſt in dieſer einen regelmäßigen Schluß zeigt, der jedoch der erſtgedachten, eben wie der des Pſalmliedes: „Ach Gott vom Himmel ſieh darein" mangelt, indem ihre Schlußnote nicht durch den Grundton, ſondern deſſen Unterquinte begleitet wird*). Was die mixolydiſchen Weiſen betrifft, ſo finden wir die des Pfingſtliedes: „Komm Gott Schöpfer, heiliger Geiſt" in dem Sinne, wie man damals die harmoniſche Begleitung kirchlicher Tonarten auffaßte, ſtrenge behandelt, mit gänzlicher Ausſchließung aller Verſetzungszeichen; die des Weihnachtsliedes: „Gelobet ſeiſt du, Jeſu Chriſt," dagegen bis auf den halben Schluß völlig modern, ſo daß ſie nur unſer G-dur darſtellt; die des Liedes: „O wir armen Sünder," während die genannten ſich in dem gewöhnlichen Umfange der Tonart bewegen, einen Ton tiefer, nach F verſetzt; die des Abendmahlsliedes: „Gott ſei gelobet und gebenedeiet" beinahe durchgängig als Es-dur behandelt, und nur am Ende einen Schluß nach B-dur**) zeigend. Als Muſter der Behandlung kirchlicher Tonarten konnten dieſe Tonſätze ihrer Zeit nicht dienen, noch dahin wirken, den Sinn für deren Eigenthümlichkeit wieder zu erwecken.

Doles' Choralbuch giebt zunächſt 213 kirchliche Melodieen 4ſtimmig ausgeſetzt; ihnen folgen dann noch unter Nr. 214 und 215 zwei arienhafte Sätze über einen Morgen- und einen Abendgeſang von Klopſtock: „Wenn ich einſt von jenem Schlummer ꝛc., Sink' ich einſt in jenen Schlummer" ꝛc. In ſeinen bewegten Bäſſen und Mittelſtimmen geht der Verfaſſer häufig ſeinem Meiſter Joh. Sebaſtian Bach nach, hierin allein vielleicht ſich ihm anſchließend; ja, er ſtreift ſelbſt ſehr nahe an ihm hin, wie unter andern in Behandlung der Weiſe: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (Nr. 13). Sonſt pflegt er mit durchgehenden und Wechſelnoten die größeren Schritte ſeiner Melodieen gern auszufüllen, auch ſie durch Vortragsmanieren, Vorſchläge, Doppelſchläge, Mordenten, Triller aufzuſchmücken, eben wie bei den Singweiſen, die er für Gellerts Lieder ſang. Auffallend iſt es aber, daß in dem Regiſter ſeines Choralbuches ſich nicht eine einzige Hinweiſung eines Gellertſchen Liedes auf eine gangbare Kirchenweiſe findet, geſchweige denn in dem Buche ſelbſt eine eigene Melodie für eines dieſer Lieder, es ſei von ihm ſelber, oder einem anderen Gliede des Gellertſchen Sängerkreiſes. Er hat ſich rein auf das Verhältniß des Sammlers und Tonſetzers beſchränkt, und es findet ſich auch ſonſt keine Andeutung daß (bis auf die beiden Schlußſätze ſeines Buches) ihm eine der darin enthaltenen Singweiſen angehöre.

Was die rhythmiſche Beſchaffenheit betrifft, in der die Melodieen bei ihm erſcheinen, ſo iſt erklärlicher Weiſe von rhythmiſchem Wechſel bei ihm nicht mehr die Rede, ja, ſelbſt den dreitheiligen Takt hat er, wie es ſcheint, abſichtlich vermieden, und ihn da nur beibehalten, wo er es nicht vermeiden konnte, ſo daß er nur in fünf Fällen erſcheint***). In der Ordnung ſeiner Sätze hat Doles

*) S. dieſe Melodieen eben da, Nr. 92, 56, 75, 142, 32.

**) S. eben da, Nr. 101, 54, 86, 124.

***) Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehre Nr. 10.

wahrſcheinlich einem beſtimmten Leipziger oder Dresdener Geſangbuche ſich angeſchloſſen, da namentlich Feſt- und Zeitlieder neben einander ſtehen.

Ein Jahr nach Doles' Choralbuche, 1786, gab **Johann Chriſtoph Kühnau**, Cantor und Muſikdirector, wie auch Lehrer bei der Königl. Realſchule zu Berlin, im Selbſtverlage „Vierſtimmige alte und neue Choralgeſänge" heraus, ein mit vielem Beifalle aufgenommenes Melodieenbuch, das vielen ähnlichen ſpäter zum Vorbilde gedient hat, und ſeit 1817, nach ſeinem Tode, durch ſeinen Sohn Friedrich Wilhelm, Organiſten an der Dreifaltigkeitskirche zu Berlin, mehrmals wieder aufgelegt iſt. Seine im October 1784 geſchriebene Vorrede beginnt mit der Äußerung, daß es bisher ein dringender Wunſch Aller geweſen, die den Kirchengeſang beſorgten, ein gutes, allgemein brauchbares, und nach dem reinen Satze in der Muſik geſchriebenes Choralbuch zu haben, ein Wunſch, der durch die bisherigen Bemühungen auf dieſem Gebiete nicht erfüllt worden. Weder auf Reinheit der Melodie, auf allgemeine Sangbarkeit, auf Würde, habe man ſonderlich Rückſicht genommen, den Singweiſen meiſt eine ſchlechte Grundſtimme untergelegt, wovon denn eine mangelhafte Harmonie die nothwendige Folge geweſen. Freilich ſeien die 4ſtimmigen Choralgeſänge des ſeeligen Johann Sebaſtian Bach wirkliche Meiſterſtücke, Muſter der Compoſition; allein wie viele gebe es, deren Fähigkeit ſich ſo weit erſtrecke, daß ſie den gehörigen Gebrauch davon machen könnten? Die Melodieen zu Freylinghauſens Geſangbuche ſeien vor nicht langer Zeit beſonders herausgegeben, größtentheils aber eben ſo fehlerhaft, als ſie im Geſangbuche ſelber ſtänden; Telemanns Choralbuch habe bei ſonſtiger Brauchbarkeit eben den Fehler, daß oftmals ſchlechte Bäſſe untergeſetzt ſeien; die Güte (der Ruf) beider Bücher könne alſo wohl ihren (ſeinen) Grund nur darin haben, daß keine beſſeren, keine vollſtändigeren und brauchbareren zu erhalten geweſen.

Ihm, dem Verfaſſer, würde die Herausgabe eines Choralbuches wohl am wenigſten in den Sinn gekommen ſeyn, wenn nicht eine lange Bekanntſchaft mit Kirnberger ihn dazu veranlaßt hätte. Bei dieſem Meiſter habe er einige Jahre in der muſikaliſchen Setzkunſt ſich geübt, wozu Choräle gewählt worden; auf dieſem Wege ſei deren Anzahl bis zu gegenwärtiger Sammlung herangewachſen. Zwar ſeien ſie nur zu ſeinem Vergnügen und Gebrauche geſchrieben, allein auf Zureden vieler Muſikfreunde und Kirnbergers ſelbſt, welcher oftmals verſichert, ſie ſeien für die Kirche die beſten in der Welt, habe er ſich entſchloſſen, ſie durch den Druck allgemeiner nutzbar zu machen, hoffe auch, daß

Liebſter Immanuel ꝛc. Nr. 132.
Wer Jeſum bei ſich hat ꝛc. Nr. 178.
Jeſu hilf ſiegen ꝛc. Nr. 181.
Ich bin dein Gott und deines Saamens ꝛc. Nr. 211.

Außerdem erſcheint bei der Melodie des Schröderſchen Liedes: „Eins iſt noth" (152) der dreitheilige Takt im Abgeſange, im Gegenſatze zu dem geraden des Aufgeſanges.

Beiläufig ſei hier bemerkt, daß von neueren Melodieen ſeinem Choralbuche und dem Schemelli'ſchen nur 5 gemeinſchaftlich ſind:

Sch.	D.	
847.	200.	Es iſt nun aus mit meinem Leben ꝛc.
869.	198.	Kein Ständlein geht dahin ꝛc. (doch mit einzelnen Abweichungen.)
761.	132.	Liebſter Immanuel ꝛc.
121.	151.	Mein Jeſu, dem die Seraphinen ꝛc.
296.	87.	So gehſt du nun, mein Jeſu hin ꝛc.

ſie manchen, beſonders Kennern, zum Vergnügen gereichen würden. Er habe ſich bemüht die richtige Melodie auszumitteln, und dabei alle unnöthigen Sylbendehnungen weggelaſſen, weil ſie für den öffentlichen Gottesdienſt nicht taugten; Provincialabweichungen habe er, der allgemeinen Brauchbarkeit wegen, nicht vorübergehen können, ſie daher am Schluſſe mancher Melodieen angezeigt, aber ſtets mit denſelben in Zuſammenhang gebracht; auf einen guten, ſangbaren, mit der Melodie ſchrittweiſe fortgehenden Baß geſehen, allein auch auf guten Geſang und leichte Fortſchreitung der Mittelſtimmen, denn dadurch gewinne der Choral weit mehr Pracht und gefühlvollen Ausdruck „als durch die künſtlich ſeyn ſollenden Bäſſe und Variationen, die oftmals von den Orgeln ertönten, und die Würde eines zur Kirche beſtimmten Geſanges ganz aufhöben.“ Bei Chorälen weicher Tonart habe er zwar mit der kleinen Terz geſchloſſen, weil die große zu auffallend erſcheine, aber mehrentheils dem Chorale noch einen Anhang beigefügt, worin der Schluß in der harten Tonart in Form eines halben herbeigeführt werde. Die Brauchbarkeit dieſer Choräle für Stadt-, namentlich Landorganiſten; für Muſikdirektoren und Cantoren, in Singſtunden ſowohl, als wo man ſie zu ſingen verlange; bei dem Abblaſen auf den Thürmen, mit ſangbarem Vortrage durch die Poſaunen, ſei einleuchtend. Die Kirchencomponiſten könnten bei deren Beſitze Zeit und Mühe ſparen, bei ihren Kirchenmuſiken die Gelegenheitschoräle erſt ſelbſt zu verfertigen, ja ſie könnten ſie bei ihren Schülern in der Compoſition ohne Bedenken als Muſter gebrauchen, ſowohl einen guten Baß, als auch den vierſtimmigen Satz zu erlernen. Kurz, es ſei ein Buch für alle Choralſänger und Choralſpieler, vom erſten Anfänger auf dem Clavier an bis zum Capellmeiſter ꝛc.

Wir müſſen es dem wackern Manne zu Gute halten, wenn er im Bewußtſeyn des auf ſeine Arbeit verwendeten Fleißes, bei Erkenntniß der unleugbaren Mängel der von ihm genannten Vorgänger und eingedenk des Beifalls, den ihm ſein nicht ſo leicht zu befriedigender Lehrmeiſter (Kirnberger) gezollt hatte, hier einen etwas hohen Ton anſtimmt; dieſer lag in dem Geiſte ſeiner Zeit, die im Vergleiche gegen die ihr vorangegangene überall in dem hellen Lichte des Erkennens und Schaffens zu wandeln und der Vollkommenheit entgegen zu gehen glaubte. Sehr umfangreich iſt dieſe ſeine Arbeit noch nicht, ſie bringt uns nur 172 Choralſätze, zu Anfang alphabetiſch geordnet, dann mit Berückſichtigung ähnlichen Inhaltes der Lieder, zuletzt mit anſcheinender Willkühr. Hin und wieder ſind die Urheber der Melodieen, oder das Jahr ihres Entſtehens, wenn auch nicht immer richtig, angeführt. Kühnau war der erſte, deſſen Forſchung wieder dahin gerichtet war; ihre Ergebniſſe konnten daher nur noch dürftige und mangelhafte ſeyn, allein ihm gebührt das anerkennende Lob, mit redlichem Fleiße den Weg zu reicheren und zuverläſſigeren gebahnt zu haben. Außer älteren gebräuchlichen Melodieen werden auch einige neuere gegeben, die meiſten (ſechs) von Kirnberger*), darunter zwei zu Gellertſchen Liedern; eine von deſſen hoher Schülerin, der Prinzeſſin Amalia von Preußen**); zwei

*) Nr. 9. Am Kreuz erblaßt ꝛc.
" 19. Bei dem Kreuz mit blaſſen Wangen ꝛc.
" 63. Gott iſt mein Lied ꝛc. (Gellert.)
" 72. Herr, großer Gott, dich loben wir ꝛc.
" 88. Ich ſinge dir mit Herz und Mund ꝛc.
" 162. Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte ꝛc. (Gellert.)

**) Nr. 167. Chriſt, alles was dich kränket ꝛc.

von Kühnau ſelber*); eine von Philipp Emanuel Bach**); andere fünf nur zu Liedern Gellerts: drei von J. C. Schmügel, Organiſten in Mölln***), und je eine von Quanz†) und Gattermann††), Conrector an der Köllniſchen Schule zu Berlin. Dem Inhaltsverzeichniſſe, das hinter den Tonſätzen folgt, ſind dann noch einige Beilagen angeſchloſſen. Unter A. der Auszug eines Schreibens von G. W. Burmann, über die Trefflichkeit der alten Kirchenmelodieen, in enthuſiaſtiſchem Tone abgefaßt, immer jedoch ein Zeugniß davon, daß ſeit Mattheſons Hingange die Anſichten über den Choralgeſang ſich erheblich geändert hatten. Unter B. eine Abhandlung über die Tonarten der Alten, deren Trefflichkeit im Einverſtändniſſe mit Burmann geprieſen, aber dabei doch bedauert wird, daß wir in unſern alten Kirchenmelodieen jene alten Tonarten nicht mehr ganz rein beſäßen, weil ſie öfters mit unſeren neuen vermiſcht ſeien, wie unter andern in der Weiſe (Nr. 57): „Gelobet ſeiſt du Jeſu Chriſt;“ weil auch gegenwärtig die wenigſten Orgeln nach dem ehemaligen Syſteme geſtimmt würden. Es liegt dabei augenſcheinlich die Vorausſetzung zu Grunde, daß bei einer ſolchen Stimmung der Mangel der Verſetzungszeichen ſich weniger fühlbar machen werde, da die hier vorgetragene Lehre die Eigenthümlichkeit der kirchlichen Tonarten lediglich auf die Lage des Halbtons in den Verſetzungen der diatoniſchen Tonleiter, und das Enthalten von aller Schärfung und Erniedrigung der vorkommendern Tonverhältniſſe zurückführt, gegen die in ſolcher Ausdehnung das moderne Ohr ſich ſträubte, ein ſo ſtrenges Gebot alſo auf andere Weiſe ſich erklärlich zu machen ſuchte, wobei die ſonſt unerfreuliche Herbheit mehr gemildert werde. Nur einen Verſuch einer ſogenannten ſtrengen Behandlung bei der eine ſolche Enthaltung unbedingt beobachtet iſt, finden wir hier in dem Tonſatze über die Weiſe: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geiſt“ (104), ähnlich dem in Doles' Choralbuche (101), und wie jener, bei einer ſolchen ſelbſt auferlegten Beſchränkung nicht ohne Geſchick ausgeführt; wogegen der Tonſatz über die gleichfalls mixolydiſche Weiſe: „Gelobet ſeiſt du Jeſu Chriſt“ (Nr. 57), die erſte Ausweichung und den halben Schluß am Ende ausgenommen, nur unſer G dur entgegenbringt. Bei den phrygiſchen Weiſen hat Kühnau ſich freier bewegt, auch den weſentlichen Unterſchied zwiſchen tongemäßer und moderner Behandlung glücklicher gefaßt, wenn er beiſpielsweiſe der in jener Art geſetzten Melodie des Pſalmliedes: „Ach Gott vom Himmel ſieh darein“ ꝛc. als Beleg für ſeine Abhandlung einen 2ten Tonſatz gegenüberſtellt, der ſie nach Art unſeres G dur behandelt, einen Jeden aufrufend zu erklären, ob ſie in dieſer Weiſe nicht aller Würde entkleidet, ſchaal und ekelhaft erſcheine. Eine dritte Beilage (unter C) enthält eine Anleitung, die Regiſter der Orgel zweckmäßig zu ziehen, zu der zwei Vorſpiele gegeben werden, von Kirnberger für Lied und Melodie: „Komm o komm du Geiſt des Lebens“ ꝛc. und von Gattermann für „Jeſus meine Zuverſicht“. Unter D. endlich wird eine Anzeige „noch anzumerkender Componiſten zu den Melodieen“ gegeben.

---

*) Nr. 8. Auferſtehn, ja auferſtehn ꝛc.
" 149. Unſre Ausſaat ſegne Gott ꝛc.

**) Nr. 117. Mein Heiland nimmt die Sünder an ꝛc.

***) Nr. 146. Du klagſt, und fühleſt die Beſchwerden ꝛc.
" 147. Nie will ich dem zu ſchaden ſuchen ꝛc.
" 156. Was iſt mein Stand, mein Glück ꝛc.

†) Nr. 62. Gott iſt mein Lied ꝛc.

††) Nr. 161. Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte.

Schon am Schluſſe der Vorrede ſeines Choralbuches hatte Kühnau verheißen, daß, wenn dieſer erſte Theil wohl aufgenommen werden ſollte und Gott Leben und Geſundheit verleihe, auch ein zweiter Theil folgen könne. Der erhaltene Beifall ſetzte ihn in den Stand, 4 Jahre ſpäter (1790) mit demſelben hervorzutreten. Statt der Vorrede war dieſem ein inmittelſt erhaltenes Privilegium (vom 14ten September 1789) vorgedruckt, dem ſich ein (auch dem erſten Theile beigefügtes) Pränumerantenverzeichniß anſchließt, worauf dann 236 vierſtimmige Choralſätze folgen; als 237ſter die ſchon im erſten Theile (Nr. 64) mitgetheilte Albertſche Melodie des Liedes: „Gott des Himmels und der Erden", hier als Grundlage im Baſſe für eine 4ſtimmige Behandlung. Zwei Kinderlieder (von G. G. Boltze in Potsdam, 1789) ſind noch als Anhang beigefügt: „Kinder, geht zur Biene hin" ꝛc. und „Herr meiner Jugend, Dank ſei dir" ꝛc.

Wie hier in dieſem zweiten Theile die Anzahl der Tonſätze um vieles größer iſt als im erſten, ſo ſind auch die neuen Melodieen viel zahlreicher; die meiſten von ihnen ſind zu Gellerts Liedern erfunden. Der Herausgeber hat deren fünf beigeſteuert und zwei zu denen anderer Dichter gegeben*); Philipp Emanuel Bach deren zehn und 4 zu Anderer Liedern**); Quanz deren acht***); der ſchon im erſten Theile erſcheinende Schmügel eines (Nr. 41. „Du biſts dem Ruhm und Ehr' gebühret"); drei Tonſetzer: der bereits genannte Conrector Gattermann, Harſow, Organiſt an der Marienkirche zu Berlin (1787), und Kolbe,

---

*) 12. An dir allein, an dir hab' ich geſündigt ꝛc.
20. Beſitz ich nur ein ruhiges Gewiſſen ꝛc.
39. Dir dank' ich heute für mein Leben ꝛc.
82. Herr, lehre mich, wenn ich der Tugend ꝛc.
91. Jauchzt ihr Erlöſ'ten dem Herrn ꝛc.

131. Meine Liebe hängt am Kreuz ꝛc.
221. Ich bin vergnügt, wie's Gott mit mir ꝛc.

**) 184. Beſitz ich nur ein ruhiges Gewiſſen ꝛc.
196. Gedanke, der uns Leben giebt ꝛc.
204. Gott iſt mein Lied ꝛc.
211. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
212. Du klagſt, und fühleſt die Beſchwerden ꝛc.
214. Jauchzt ihr Erlöſ'ten dem Herrn ꝛc.
218. Was ſorgſt du ängſtlich für dein Leben ꝛc.
220. Was iſt mein Stand, mein Glück ꝛc.
223. Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte ꝛc.
232. Wohl dem, der beſſ're Schätze liebt ꝛc.

194. Wie lieblich winkt ſie mir ꝛc.
200. Auferſtehn, ja, auferſtehn ꝛc.
209. Bald oder ſpät des Todes Raub ꝛc.
213. Erhabner Gott, was reicht an deine Größe ꝛc.

***) 26. Dein Heil, o Chriſt, nicht zu verſcherzen ꝛc.
34. Der Wolluſt Reiz zu widerſtreben ꝛc.
36. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
155. O Herr mein Gott, durch den ich bin und lebe ꝛc.
193. Wer Gottes Wege geht ꝛc.
198. Wenn zu Vollführung deiner Pflicht ꝛc.
199. Wer bin ich von Natur ꝛc.
219. Was ſorgſt du ängſtlich für dein Leben ꝛc.

Cantor und Muſikdirector zu Potsdam (1768) haben in Compoſition des Liedes: „Gott iſt mein Lied“ (67, 68, 205) mit einander gewetteifert. Auch in dieſem zweiten Theile waltet, wie in dem erſten, keine ſtrenge, folgerechte Ordnung in Zuſammenſtellung der Tonſätze ob; das alphabetiſche Inhaltsverzeichniß am Schluſſe gewährt allein die Möglichkeit, ſich zurechtzufinden.

Die kirchlichen Tonarten, zumal die mixolydiſche, haben den wackern Herausgeber lebhaft beſchäftigt, ihre Eigenthümlichkeit aufzufaſſen und in ſeinen Tonſätzen auszuprägen. Doch iſt ihm eine ſtreng-mixolydiſche Behandlung — in dem Sinne wie die des Liedes: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geiſt“ (Nr. 104) in ſeinem erſten Theile — hier nicht wieder gelungen; wodurch er hätte daran erinnert werden können, daß bei Tonſätzen über altkirchliche Weiſen es nicht auf das angeblich zu Vermeidende ankommen könne, das oft genug ſich unabweislich aufdränge, ſondern daß ein Weſentliches vorhanden ſeyn müſſe, das zu ergründen, zu erreichen, darzuſtellen ſei. Er hat aber ſeine Aufgabe in ſolchem Sinne nicht gefaßt, und dadurch Veranlaſſung gegeben zu den Angriffen, die Hiller ſpäterhin nicht ſowohl gegen ihn, als gegen die Sache der kirchlichen Tonarten im Allgemeinen richtete. Es ſind drei mixolydiſche Weiſen vornehmlich, die er in dieſem Theile behandelt: „Gott ſei gelobet und gebenedeiet (72); Gott iſt mein Heil, mein' Hülf und Troſt (77) und: Komm heiliger Geiſt, erfülle die Herzen“ ꝛc. (110). In der erſten von ihnen hat er in der zweiten Zeile des Abgeſanges die Anwendung des Cis, zu Bildung eines vollkommenen Tonſchluſſes, nicht zu vermeiden gewußt; in der zweiten Gis im Alt, B im Tenor, Cis im Baſſe anzuwenden nicht umgehen können; in der dritten nur die Hauptmelodie ſelbſt von allen erhöhten Tönen rein gehalten. Wir können ihn darum nicht tadeln, ja eher dürften wir ihm vorwerfen, daß er um des bloßen Entäußerns willen, deſſen es in dem Sinne, wie er es geübt, nicht bedurfte, das Höhere, was er erreichen konnte, verſäumt habe. Im Allgemeinen erſcheint an ſeinen ſonſt ehrenwerthen Tonſätzen, das ſehr häufig bei Tonſchlüſſen vorkommende Herauffchlagen in die kleine Septime der Dominante von deren großer Terz oder Quinte aus, auffällig, weil es in ſeiner Weichheit, ſo gefällig es den damaligen Ohren auch geklungen haben wird, doch dem Ernſte des kirchlichen Gemeinegeſanges widerſtrebt.

Durch Kühnau's Choralbuch, namentlich deſſen zweiten Theil, erhielten die damals erſt kürzlich erfundenen Weiſen C. Ph. E. Bachs zu Gellerts Liedern eine weitere Verbreitung. Bach hatte ſie, wie wir zuvor geſehen*), 1787 beſonders zuſammendrucken laſſen, ſie erſchienen aber auch in dem in demſelben Jahre von Diederich Chriſtian Ammon, Organiſt-Adjuncten der heiligen Dreifaltigkeitskirche und St. Georg zu Hamburg, bei Gottlieb Friedrich Schniebes herausgegebenen Choralbuche für das damals eingeführte neue Hamburger Geſangbuch**); unverändert, nur zum Theil in einen, für die Gemeine bequemeren Tonumfang verſetzt***). Für 441 Lieder des Geſangbuches giebt dieſes

*) S. S. 465.

**) Neues Hamburgiſches Geſangbuch zum öffentlichen Gottesdienſte und zur häuslichen Andacht, ausgefertigt von dem Hamburgiſchen Miniſterio. Mit Eines Hochedeln und Hochweiſen Raths Special-Privilegio (vom 12ten Februar 1787). Gedruckt und verlegt von Carl Wilhelm Meyn, E. Hochedeln und Hochwürdigen Raths Buchdrucker.

***) 23. Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte ꝛc.
37. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
60. Gedanke der uns Leben giebt ꝛc.
Eben dieſes iſt der Fall mit der Weiſe des Liedes: 189. Wer iſt wohl wie du (die aber A. Dreſe angehört) und 435. Auferſtehn, ja auferſtehn ꝛc. von Bach.

Choralbuch 104 Melodieen; eigentlich 109, denn die Melodie des Liedes „Chriſt unſer Herr zum Jordan kam" ꝛc. hat aus Verſehen keine beſondere Nummer erhalten, und zuletzt iſt noch ein Anhang von 4 Kanzelgeſängen beigefügt. Die Melodieen dieſes Choralbuches ſind nur mit bezifferten Bäſſen verſehen und nicht vierſtimmig ausgeſetzt; auch in ihnen thut ſich die reformatoriſche Richtung kund, welcher das Geſangbuch ſein Daſeyn verdankt, zu dem ſie gehören. Bis auf wenige, unbedeutende ſind alle Dehnungen ausgemerzt, und jede Weiſe zeigt Töne von gleicher Zeitdauer. Hatte 72 Jahre zuvor Bronner in ſeinem Hamburger Choralbuche ſich erlauben dürfen, älteren Melodieen den dreitheiligen Takt, in welchem ſie zuvor niemals erſchienen waren, zu größerer Abwechslung anzueignen, ſo iſt dieſer hier auch bei ſolchen beſeitigt, denen er urſprünglich eignete; nur ein Lied daktyliſchen Maaßes hat ihn in ſeiner Melodie behalten, weil er ihr unentbehrlich war, das Hinkelmannſche: „Seeligſtes Weſen" ꝛc. (Nr. 213, Ch. B. 76). Auch iſt dieſes Lied wohl das einzige der ſogenannten pietiſtiſchen Richtung angehörende, und den Ton der Verzückung anſtimmende, das vor den Herausgebern des Geſangbuches Gnade gefunden hat, wiewohl es erheblichen Veränderungen ſich hat unterwerfen müſſen; hier vielleicht weniger entſtellenden als bei älteren, dem erſten Jahrhunderte der Kirchenreinigung, ja der Zeit Paul Gerhards und dieſem ſelber angehörenden Liedern. Von jenen fehlen viele lutheriſche Kernlieder ganz: „Ein' feſte Burg iſt unſer Gott ꝛc., Nun freut euch lieben Chriſteng'mein ꝛc., Vom Himmel hoch da komm ich her" ꝛc.; andere Lieder Luthers und ſeiner Zeitgenoſſen: „Gelobet ſeiſt du, Jeſu Chriſt ꝛc., Herr Chriſt, der einig' Gotts Sohn" ſind bis zur Unkenntlichkeit verändert, ſo daß über Glätte der äußeren Form die Kraft und Tiefe des Gedankens verloren gegangen iſt. In P. Gerhards herrlichem Adventsliede „Wie ſoll ich dich empfangen", wie es hier (Nr. 70) erſcheint, begehrt das Herz nicht länger, ſeinem Erlöſer in ſtetem Lob und Preiſe zu grünen, es begnügt ſich mit den Worten:

Dich, dich will ich erheben
So gut ich Schwacher kann ꝛc.;

in Helds Liede von gleicher Beſtimmung heißt der Gläubige nicht mehr ſeinen Heiland willkommen, ruft ihm nicht Hoſianna zu, als ſeinem Theile, bittet ihn nicht, daß er ſich eine Bahn anrichten möge in ſeinem Herzen und ſelber dort einziehen; er drückt ſich beſcheidener aus:

Deiner Hülfe mich zu freun
Laß mein Herz dein eigen ſeyn ꝛc.,

ganz in gleicher Art, wie das ſieben Jahre zuvor in Berlin (1780) erſchienene „Geſangbuch zum gottesdienſtlichen Gebrauch in den Königl. Preußiſchen Landen", das dem neuen Hamburger vielleicht zum Vorbilde gedient hat, und nur in der Wahl mancher neueren Lieder von ihm abweicht, ja faſt dieſelbe Anzahl an Geſängen (447) enthält. Eine rechtfertigende Vorrede giebt dieſes Geſangbuch nicht; das Hamburger hat eine ſolche für nöthig gehalten*), obgleich darin nicht tiefer in die Sache eingegangen wird. „Die Erneuerung des Geſangbuches (heißt es darin) wird ein Jeder für ſehr heilſam und nothwendig erachten, der da weiß, daß unſer bisheriges Geſangbuch bei allem darin befindlichen

*) Geſchrieben am 28ſten Januar 1787.

Guten Manches enthält, was zu jetziger Zeit ganz unbrauchbar und der wahren Erbauung mehr hinderlich als beförderlich ist. Aber wenn vielleicht Jemand diese Überzeugung nicht haben sollte, so wird er dennoch leicht einsehen, daß der seit mehren Jahren vorhandene reiche Vorrath neuer geistlicher Lieder, die zu Erweckung und Unterhaltung der Andacht vorzüglich geschickt sind, nach aller Billigkeit und Gewissenspflicht auch für die hiesigen Gemeinen von uns genutzet werden müsse.“

Ohne Zweifel hat Gellert in seinen geistlichen Liedern jenen Ton ruhig frommer Betrachtung, sittlicher Selbstprüfung, zuerst angeschlagen, der als zeitgemäß ihnen so großen Anklang gewann. Diesen Ton wünschte man nunmehr überall wiederzufinden, und auch die Herausgeber unseres Gesangbuches waren bestrebt, ihn zum herrschenden ihrer Sammlung zu machen. Bei der allgemein gewordenen Scheu vor allem mystisch-Verzückten aber stellte man selbst dem ächt dichterischen Ausdrucke frommer Begeisterung sich feindlich gegenüber, damit nichts übrig bleibe, was dem vernünftigen Gottesdienste (in dem Sinne, wie man ihn faßte) entgegen sei. Unter den neuen Liedern, welche das Hamburger Ministerium nach Billigkeit und Gewissenspflicht seinem neuen Gesangbuche einverleiben zu müssen meinte, sind die Gellertschen Lieder die zahlreichsten und auch die vorzüglichsten. Denn wahrlich! die Wärme und Innigkeit des Ausdruckes, die in ihnen herrscht, legt Zeugniß davon ab, wie ihr frommer, edler Dichter ein jedes derselben nicht sowohl gemacht als lebendig an sich erfahren habe. Diesen aber darf man nicht als das Haupt jener überverständigen Besserer des Kirchenliedes betrachten, mag er auch unbewußt ihr Vorbild geworden seyn! Ihn, der seinem eigenen Bekenntnisse zufolge an der Unebenheit des Ausdrucks, wiewohl sie fühlend, keinen Anstoß nahm, sobald Wahrheit des Gefühls, Richtigkeit des Gedankens sich darin offenbarte, und der nimmer gewünscht hätte, um größerer Glätte willen, ein solches Zeugniß von der Innigkeit der Empfindung eines älteren heiligen Sängers einzubüßen! Dennoch gilt er oft dafür, und dazu mögen wohl seine eigenen Verehrer mit beigetragen haben, am meisten aber der Umstand, daß in der Stadt, wo er lebte und wirkte, von einem seiner Sänger neben der Gesangbuchsbesserung auch eine Melodieen-, eine damit verbundene Choralbuchs-Besserung eifriger als zuvor von Andern angebahnt wurde; Versuche, Bestrebungen, die so leicht in Verbindung gebracht werden konnten mit dem, was er, der viele Jahre zuvor Heimgegangene, geleistet hatte, so wenig er jemals eine bessernde Hand an ein älteres Kirchenlied gelegt hat!

Wir brechen diese Betrachtungen ab, zu denen Bachs Melodieen zu Gellerts Liedern, für deren Verbreitung Kühnau's Choralbuch wesentlich mitwirkte, uns Veranlassung gaben, um später dieselben wieder aufzunehmen. Kühnau schließt sich übrigens nicht an das sechs Jahre vor Herausgabe seines Werkes erschienene neue Berliner Gesangbuch, dessen wir eben gedachten, er lehnt sich an das bis dahin gebräuchliche Porstische, das nicht allein neben jenem in Gebrauch geblieben ist, sondern auch dessen vergängliches Daseyn lange noch überdauert hat.

Zwischen der Herausgabe des ersten und des zweiten Theiles von Kühnau's Choralbuche erschien zu Cassel ein ähnliches, nur nicht gleich reichhaltiges, das Vierlingsche. Ehe wir auf dasselbe näher eingehen, nehmen wir die Gelegenheit wahr, über Hessische Gesangbücher einiges Ergänzende, erst später Erforschte zuvor noch einzuschalten, das hier am zweckmäßigsten seine Stelle finden dürfte. Lernen wir daraus, von wie geringer und kurzer Nachwirkung die eigenen Bemühungen eines reich begabten Fürsten um den Kirchengesang seiner Lande waren, so wird es uns weniger befremden, auch

die des ſachkundigen, verſtändigen Herausgebers jenes ſpäteren Choralbuches, dem die Macht und der Einfluß, ſich geltend zu machen, gebrach, eines nur dürftigen Erfolges genießen zu ſehen.

Seit der ſpäteren Herausgabe des „Chriſtlichen Geſangbuchs" Landgraf Moritzens im Jahre 1649, ſcheint das unter dem Titel „Psalmodia Davidis in templis Hassiacis usitata" etc. (1665) von Becker (Choralſammlungen ꝛc. S. 179) angeführte das nächſt erſchienene zu ſeyn. Ich kenne dieſe frühere Ausgabe nicht, ſondern nur eine zehn Jahre ſpäter erſchienene, welche die Aufſchrift führt: „Psalmodia Davidis in templis Hassiacis usitata et in duas voces dispertita. Pars prima. Das iſt: Davids Harffen erſter Theil, in welchem alle und jede Pſalmen Davids, wie ſie nach Frantzöſiſcher Melodey geſetzt, in eine richtige, zweiſtimmige Partitur bracht, und diejenigen, welche ſonſt in einem gar zu hohen Thon befindlich, in eine fügliche und zuläſſige Transpoſition geführt ſeynd, nicht allein denen Organiſten zu beſſerer Bequemlichkeit, ſondern auch allen Muſik-Liebenden zu Nutzen und Ergetzlichkeit verfertigt durch George Brandawen. Caſſel, zum andernmahle gedruckt bei Salomon Schadewitz. In Verlegung Johannes Ingebranden. Im Jahr MDCLXXV (1675)". Dieſer erſte Theil enthält auf 62 Seiten die franzöſiſchen Melodieen der Lobwaſſerſchen Pſalmen, ohne Aufnahme der neuen, welche Landgraf Moritz zu den Pſalmen erfunden hatte, die mit eigenen nicht verſehen geweſen waren. An den Pſalter ſchließt unter einem neuen Titel ſich ſodann der 2te Theil, wörtlich: „Davids Harffen, Ander Theil, darinnen die Melodieen der fürnembſten Feſt- und anderer Geiſtlichen Geſänge D. Martin Luthers, nach voriger Arth in zweiſtimmiger Partitur zu finden. Caſſel ꝛc. (wie zuvor)". Von der 64ſten bis 99ſten Seite folgen hier 70 Melodieen geiſtlicher Lieder, bei denen im Ganzen die ältere Weiſe des Rhythmus noch beibehalten iſt, wenn ſie auch Taktſtriche haben und die Abtheilung nach dieſen ſich richtet. Ich war außer Stande, da ich dieſes Buch nur kurze Zeit als Reiſender in Augenſchein nehmen konnte, ſeinen Inhalt mit dem der beiden Ausgaben von Landgraf Moritz' Geſangbuche zu vergleichen; da derſelbe jedoch, wie die angeführte Zahl der Melodieen zeigt, ein ſo viel geringerer iſt, glaube ich vorausſetzen zu dürfen, daß, wie die von jenem erlauchten Tonſetzer herrührenden Pſalmweiſen ihm fehlen, ſo auch diejenigen Melodieen nicht darin enthalten ſeyn werden, die derſelbe für andere geiſtliche Lieder erfunden hatte*), daß damals alſo ſchon ſein Fortwirken als Sänger für die Kirche ſeiner Lande aufgehört hatte. Doch finden ſich hier noch einige auffallende harmoniſche Behandlungen unregelmäßiger Tonſchlüſſe einzelner Melodieen, die uns früher in ſeinem Geſang- und Melodieenbuche begegneten**), ſo daß es ſeyn könnte, der Herausgeber des Harfenſpiels habe zuweilen auf ſeinen Tonſatz Rückſicht genommen, was ich aus den zuvor angegebenen Gründen unentſchieden laſſen muß. Der Sinn für harmoniſche Behandlung der kirchlichen Tonarten tritt in dieſem Buche wenig mehr hervor. Die meiſten Melodieen phrygiſcher Tonart haben den unregelmäßigen, den Endton durch ſeine Unterquinte begleitenden Tonſchluß: „Da Jeſus an dem Kreuze ſtundt ꝛc., Chriſtus der uns ſelig macht ꝛc., Ach Gott vom Himmel ſieh darein ꝛc., Erbarm' dich mein o Herre Gott ꝛc., O Herre Gott, begnade mich ꝛc., Es woll' uns Gott genädig ſeyn ꝛc., Aus tiefer Noth ꝛc."; die Weiſe „Maria zart", auf Alber's Lied: „Ein Engel ſchon, aus Gottes Thron" übertragen, iſt

*) S. Th. II. Seite 36—38.

**) S. eben da Seite 42.

in ihrem Schluſſe als eine ioniſche behandelt; die regelmäßige Schlußform der phrygiſchen Tonart zeigt nur die Melodie des Ambroſianiſchen Lobgeſanges: „Herr Gott dich loben wir".

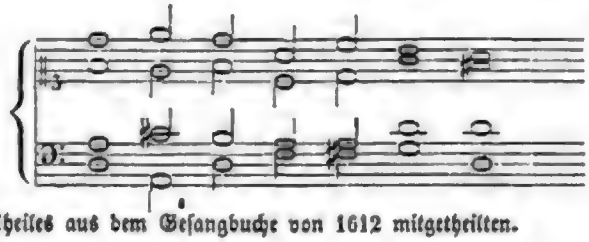
Spätere Ausgaben dieſes Melodieenbuches habe ich nicht geſehen. Das nächſte mir bekannt gewordene Heſſiſche, das aber Geſang- und Melodieenbuch in ſich vereinigt, erſchien erſt 36 Jahre nach der eben beſprochenen, unter dem Titel: „Neu verbeſſertes und vermehrtes Großes Geſang-Buch, Worinnen ſo wohl die Pſalmen Davids durch Ambrosium Lobwaſſer, J. U. D. in teutſche Reimen gebracht, Als auch andere erbauliche, in der Kirchen Gottes zu ſingen gewöhnliche Geiſtreiche Lieder enthalten. Mit ſonderbarem Fleiß in vier Stimmen geſetzt, und nunmehro aufs neue wiederum herausgegeben. (Mit Hoch-Fürſtl. Heſſen-Caſſel. Gnädigſt: Privilegio. Frankfurth am Mayn, Gedruckt bei Johann Philipp Andreä, Buchdruck- und Händler. Im Jahr Chriſti MDCCXI [1711])". Der Drucker und Verleger, Andreä, hat dieſes Buch dem damals regierenden Landgrafen zu Heſſen-Caſſel, Carl und ſeiner Gemahlin Maria Amalia, gebornen Herzogin von Curland zugeeignet. Ohne des Landgrafen Moritz zu gedenken, geſchieht in der Widmung nur im Allgemeinen eines großen Geſangbuches ähnlicher Art Erwähnung, das im 30jährigen Kriege meiſtens zerſtört worden ſei, womit kaum ein anderes gemeint ſeyn kann als das 1612 zuerſt herausgegebene jenes früheren Landesfürſten; gegen welche Annahme freilich die Thatſache in Widerſpruch ſteht, daß doch unmittelbar nach jenem verheerenden Kriege, 1649, eine ſpätere Ausgabe dieſes Buches erſchienen war, die alſo durch ihn nicht zerſtört ſeyn konnte, ſo daß nicht das Buch ſelbſt, ſondern nur ein früherer Abdruck deſſelben dieſes Schickſal erfahren hatte. Doch iſt ſoviel gewiß, daß das vorliegende Geſangbuch in ſeiner äußeren Ausſtattung und Einrichtung jenen früheren, einander übereinſtimmenden Ausgaben ſich anſchließt. Wenn nun angenommen werden darf, daß die ſpätere derſelben nach Verlauf von 62 Jahren bereits eine Seltenheit geworden war, ſo konnte der neue Herausgeber ſeinen fürſtlichen Gönnern gegenüber wohl ſagen, daß er ihnen das Buch als einen aus der Aſche neu erſtandenen Phönix überreiche. Die ſeiner Zueignungsſchrift folgende Vorrede vom 10ten März erwähnt der Änderungen, welche dieſe neue Ausgabe erfahren habe; der Weglaſſung ſolcher Lieder, die in den Kirchen nicht heimiſch geworden, der „beſſeren Einrichtung einiger hart lautenden Worte", der Aufnahme anderer erbaulicher Lieder an die Stelle der weggelaſſenen, des Vermeidens der Anwendung verſchiedenartiger Schlüſſel, endlich der Aufzeichnung jedes Pſalms in dem Tone, aus dem er am füglichſten geſungen werden könne. Ein dieſem Vorberichte folgendes lateiniſches Ehrengedicht, unterzeichnet „J. G. Cümmelius, h. t. Cantor Caſseliis", iſt nur an den Verleger Andreä gerichtet; auch hier wird Landgraf Moritz nicht genannt, ſo daß es ſcheint, man habe damals deſſen Bemühungen um den Kirchengeſang ſeiner Lande völlig vergeſſen gehabt. Ich glaubte zu bemerken, daß auch die Melodieen geiſtlicher Lieder hier fehlten, die ich ihm beimeſſen zu dürfen gemeint; mit Beſtimmtheit kann ich es freilich nicht verſichern, weil es mit dieſem Buche mir eben ſo gegangen iſt, wie mit der zuvor beſprochenen Davids Harfe von 1675.

Das erneuerte Große Geſangbuch enthält auf ſeinen erſten 189 Blättern (es hat Blattzahlen) die ſämmtlichen Lobwaſſerſchen Pſalmen mit vierſtimmigen Tonſätzen ihrer franzöſiſchen Singweiſen, von einem vollſtändigen Verzeichniſſe begleitet. Gleiche Melodieen verſchiedener Pſalmen ſind immer wieder vollſtändig mit abgedruckt, unter Verwerfung der vom Landgraf Moritz neu erfundenen. Die gleiche Melodie erſcheint auch bei ihrer Wiederkehr ſtets mit derſelben harmoniſchen Behandlung; der rhythmiſche Wechſel iſt bei allen beſeitigt, darin alſo bereits weiter gegangen als in der Davidsharfe.

Dem Pſalter folgen unter neu beginnenden Blattzahlen die geiſtlichen Lieder mit ihren Melodieen. Von dieſen letzten wiederholen ſich viele mit gleichen Tonſätzen zu andern Liedern: ſo die des 42ſten Pſalms, die der Lieder: „Vom Himmel hoch ꝛc., Herzliebſter Jeſu ꝛc., Es ſind doch ſelig alle die ꝛc., Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern ꝛc., Vater Unſer im Himmelreich" ꝛc. Daß die harmoniſchen Behandlungen nicht mehr die des Landgrafen Moritz ſind, obgleich ihnen theilweiſe ähnlich, davon überzeugten mich die zu ſpäterer Vergleichung mit dem Geſangbuche von 1612 von mir aufgezeichneten Tonſätze*).

Nicht ſelten hat der Herausgeber ſich bewogen gefunden, einzelnen Liedern ſtatt der ihnen herkömmlich eignenden Melodieen andere, zu ihnen ſonſt nicht gebräuchliche zu geben. So wendet er zu dem Liede: „Herr Jeſu Chriſt meins Lebens Licht" (Bl. 215) Eccards Weiſe an für das Lied: „Herr Jeſu Chriſt, wahr' Menſch und Gott"; ſo zu dem Liede: „Freu dich ſehr o meine Seele" ſtatt der dafür in der Regel gebräuchlichen Melodie des 42ſten Pſalms die von Schop für Riſts Lied: „Werde munter mein Gemüthe" (Bl. 221) erfundene. Wo er aber auch ſich bewogen finden mag, für beſtimmte Lieder andere als ihre gewöhnlichen Weiſen zu wählen, da geht er doch den neuen des Geſangbuches von 1612 vorüber und trifft eine andere Wahl. So erſcheint unter andern das Lied: „Wenn wir in höchſten Nöthen ſeyn" (Bl. 170) mit einer phrygiſchen Weiſe, deren Quelle mir unbekannt iſt, nicht aber mit der vorausſetzlich von Landgraf Moritz dazu neu erfundenen. Wo neuere Lieder aufgenommen ſind, werden ihnen ältere gebräuchliche Weiſen anbequemt, zumal die der franzöſiſchen Pſalmen, nicht aber neue dafür gegeben; die Wahl unter den ſeit 1612 entſtandenen Singweiſen geht nicht über die von Crüger, Schop, ihren Zeitgenoſſen oder nächſten Nachfolgern herrührenden hinaus. Halleſche Lieder oder Melodieen begegneten mir nicht in dieſem Buche, obgleich bei ſeinem Erſcheinen ſchon fünf Auflagen des Freylinghauſenſchen Geſangbuches die Preſſe verlaſſen hatten. Veränderungen des rhythmiſchen Baues einzelner Melodieen kommen vor, ohne folgerechtes Verfahren. So iſt die Weiſe des Liedes „O Herre Gott, dein göttlich Wort" (Bl. 157) ganz auf geraden Takt zurückgebracht, während der des Liedes: „Mein Wallfahrt ich vollendet hab'" (Bl. 214) der dreitheilige geliehen iſt, der alſo dem Herausgeber bei geiſtlichen Melodieen keineswegs als verwerflich erſchien, wogegen von rhythmiſchem Wechſel nirgend mehr ſich eine Spur findet. Mit den Schlußfällen phrygiſcher Melodieen verhält es ſich hier wie in der Davids Harfe (1675); nur macht neben dem Tonſatze über das „Herr Gott dich loben wir" (Bl. 178—181) hier auch der über Luthers Pſalmlied „Es woll' uns Gott genädig ſeyn" (Bl. 77) noch eine Ausnahme von deren unregelmäßiger Behandlung. Das Buch, wenn auch nicht bedeutend, iſt doch in doppelter Rückſicht merk-

*) Vergl. unter andern die Schlußcadenz der Melodie des Liedes: „Durch Adams Fall" ꝛc., wie ſie hier erſcheint:



mit der Seite 42 des 2ten Theiles aus dem Geſangbuche von 1612 mitgetheilten.

würdig: als Zeugniß über die ſo ſchnell verſchollene Wirkſamkeit des Landgrafen Moritz auf dem Gebiete des Kirchengeſanges, und als das letzte kirchliche Melodieenbuch zu 4 Stimmen im 18ten Jahrhunderte, das daneben auch Liederbuch iſt.

Ein nach der Mitte des Jahrhunderts erſchienenes Melodieenbuch, das auf frühere, in ähnlichem Sinne herausgegebene deutet, ſteht mit dem eben betrachteten „Großen Geſangbuche" nicht in Verbindung, wie es denn auch nach damaliger Sitte nur Melodieen und nicht die Lieder ſelbſt enthält. Es führt den Titel: „Vollſtändiges Heſſen-Hanauiſches Choral-Buch, welches ſowohl die Melodieen der 150 Pſalmen Davids als anderer, in beiden Evangeliſchen Kirchen unſeres Deutſchlands bisher eingeführter alten und neuen Lieder in ſich faſſet: zum allgemeinen Nutzen für Kirchen und Schulen, auch Privat-Andachten, auf eine gantz neue Art eingerichtet, und mit einem dazu nöthigen Vorberichte herausgegeben von Johann David Müller. (Frankfurth am Main, bei Stocks Erben, Schilling und Weber, MDCCLIV [1754].)" Es iſt Friedrich, Landgrafen von Heſſen-Caſſel zugeeignet, und die der Widmung folgende Vorrede, geſchrieben zu Frankfurt am Main am 4ten Februar 1754, nimmt Bezug auf ein Choralbuch Johann Michael Müllers, angeblich zuerſt 1719, dann 1735, 1736, 1739 erſchienen*), das der Verleger Anfangs nur habe wieder auflegen wollen, in Betracht des Anwachſes der Lieder jedoch die gegenwärtige Einrichtung vorgezogen habe, wobei denn die zuvor etwa 300 betragende Anzahl der Melodieen auf beinahe tauſend geſtiegen ſei. Von den Melodieen der geiſtlichen Lieder wird eine Überſicht nach den Strophengattungen ihrer Lieder gegeben; ſtimmen ſie darin überein, ſo ſind ſie mit gleicher römiſchen Ziffer bezeichnet. Eben ſo erhalten wir eine Überſicht der Pſalmen, die nach gleicher Melodie oder nach der von gewiſſen geiſtlichen Liedern geſungen werden können, zur Bequemlichkeit der Schulbedienten und Vorſänger, ſo wie gefälliger Abwechslung der Melodie. Zum Schluſſe wird bemerkt: „die Bäſſe habe man mit allem Fleiße nicht allzu chromatiſch geſetzt, weilen man mit dem wohlbelobten Capellmeiſter Graupner dafür halte, daß die übrige vermeinte Kunſt der Organiſten das Geſänge mehr verderbe als befördere, und daß ein Choral ganz natürlich und ordentlich, ohne übertriebene Künſtelei müſſe geſungen und geſpielt werden, damit die Gemeine die Melodie fein deutlich vernehmen könne." Das Buch ſelbſt giebt zuerſt auf 116 Seiten die 123 Melodieen der Lobwaſſerſchen Pſalmen; unter einem neuen, etwas abgekürzten Titel folgen ſodann, ohne fernere Angabe der Seitenzahl, die Weiſen der geiſtlichen Lieder, 745 Nummern. Dieſe Zahl drückt jedoch den Umfang der Melodieen nicht richtig aus, denn viele derſelben haben noch eine zweite für ihr Lied neben ſich, ohne fortlaufende Nummer, mehrere deren zwei, drei deren drei**), eine ſogar fünf***). Rechnen wir dieſe 123 Nebenweiſen hinzu, ſo ſteigt die Anzahl der geiſtlichen Liedmelodieen auf 868, und bei abermaliger Zuſammenrechnung mit den 123 Melodieen der Lobwaſſerſchen Pſalmen auf 991, ſo daß alſo nur 9 an tauſend fehlen, und die Vorrede Recht hatte zu behaupten, jene Zahl werde durch die gegebenen Singweiſen beinahe erreicht. Nicht nur die Melodieen Johann Crügers, Schops und des Riſtiſchen Sängerkreiſes überhaupt, Knorrs von Roſenroth, Neanders, Neußens ꝛc. ſind bei der Auswahl berückſichtigt, auch die des Darm-

*) S. Becker Choralſammlungen ꝛc. S. 183, 184, 185, 186 ꝛc.

**) Nr. 60, 250, 339.

***) Nr. 101.

ſtädter und Freylinghauſenſchen Geſangbuches (1698, 1704, 1710, 1714) ſo wie des Wittſchen Cantionals. Von denen des Landgrafen Moritz (ſ. Th. II. Seite 37. 38.) iſt jedoch keine aufgenommen. Die Singweiſen ſind nach den Gattungen ihrer Strophen geordnet, wie ſchon bemerkt iſt, deren 375 mit fortlaufenden römiſchen Zahlen bezeichnet werden bis zur Nummer 733; es folgen dann (von 734 bis 745) noch andere zwölf, ſo daß (die Pſalmweiſen ungerechnet) im Ganzen 387 Strophengattungen in dem Buche ihre Melodieen finden. Was die Taktarten betrifft, ſo kommen dreitheilige und triplirte häufig vor, und ſo oft auch ältere Weiſen in ihren urſprünglichen Taktarten mitgetheilt werden, eben ſo oft ſind auch deren aus dem dreitheiligen in den geraden gebracht. Von rhythmiſchem Wechſel iſt durchweg die Rede nicht mehr. Alle Melodieen werden mit bezifferten Bäſſen gegeben, viele aus älterer Zeit in verſetztem Tonumfange. Namentlich iſt dieſes bei denen mixolydiſcher Tonart geſchehen, und dieſe hat vorzüglich das Schickſal des Verwiſchens ihrer Eigenthümlichkeit getroffen, melodiſch wie harmoniſch. Die phrygiſchen Weiſen erſcheinen melodiſch meiſt unverändert, doch fehlt manche bedeutende, unter andern die des lutheriſchen Pſalmliedes „Aus tiefer Noth ſchrei ich zu dir" ꝛc. Ihre Tonſchlüſſe zeigen häufig die oft bezeichnete unregelmäßige Behandlung; ſo die der Lieder: „Chriſtum wir ſollen loben ſchon ꝛc., Ach Gott vom Himmel ſieh darein ꝛc., O Herre Gott, begnade mich ꝛc., Mitten wir im Leben ſind ꝛc." Die phrygiſche Singweiſe des Paſſionsliedes: „Chriſtus der uns ſeelig macht" iſt mit einer aus der weichen Tonart von G vertauſcht; die Haßlerſche Melodie des Liedes: „O Herr mich armen Sünder" ꝛc. als eine joniſche behandelt. Seinem Titel nach iſt dieſes Melodienbuch als ein örtlich gültiges bezeichnet, ſein Inhalt zeigt jedoch, daß es als ein der geſammten deutſch-evangeliſchen Kirche angehöriges betrachtet und danach eingerichtet ſei, dadurch aber ſich von ſeinen früheren Ausgaben unterſcheide.

Wir kehren nach dieſer Unterbrechung zurück zu dem Vierlingſchen Choralbuche, das ſie veranlaßte, und zu deſſen näherer Betrachtung. Es führt den Titel: „Choralbuch auf vier Stimmen zum Gebrauch bei dem öffentlichen und Privat-Gottesdienſt, nebſt einer Vorrede und kurzem Vorbericht mit einem Haupt- und Melodieen-Regiſter herausgegeben von **Johann Gottfried Vierling**, Organiſt zu Schmalkalden. (Auf Koſten des Verfaſſers. Gedruckt zu Caſſel in der Waiſenhaus-Buchdruckerey, unter der Aufſicht des Ober-Commiſſarii Burmeiers, 1789)." Sein nur mäßiger Umfang giebt zu erkennen, daß es örtlichen Bedürfniſſen entgegenkommen, und nicht wie das zuletzt beſprochene Melodieenbuch, ein allgemeines ſeyn ſolle. Ob es mit einem zur Zeit ſeines Erſcheinens eingeführten verbeſſerten Heſſiſchen Geſangbuche in Verbindung ſtehe, darüber habe ich keine Nachricht gefunden; es ſcheint auch nach dem Inhalte ſeiner Vorberichte, daß es nur im Allgemeinen zu Verbeſſerung des Kirchengeſanges habe mitwirken ſollen.

Eröffnet wird es durch eine zu Schmalkalden am 15ten Auguſt 1788 geſchriebene Vorrede J. G. Holzapfels, Inſpectors und Oberpfarrers der Herrſchaft Schmalkalden. Sie ſtellt ſich eine doppelte Aufgabe: Vorſchläge für die Verbeſſerung des Kirchengeſanges im Allgemeinen, und insbeſondere über die zweckmäßigſte Art der Einführung einer neuen oder einer alten, aber weniger bekannten Melodie bei einer Kirchengemeine. Mit dieſen letzten beginnend, empfiehlt ſie: zuerſt die Singſchüler in dem Geſange der einzuführenden Weiſe durch den Vorſänger gründlich einzuüben, und wenn ſie derſelben völlig mächtig geworden ſeien, dieſelbe von ihnen bei dem Gottesdienſte an ſchicklicher Stelle vierſtimmig, als eine Art Kirchenmuſik, der die Gemeine nur zuhöre, ausführen zu laſſen. Habe

man endlich die Überzeugung gewonnen, daß die Melodie auf dieſem Wege der Gemeine hinlänglich bekannt geworden, ſo ſei dieſelbe bei dem Hauptliede anzuwenden und dann erſt einem Jeden das Mitſingen freizugeben, wo dann kein fehlerhafter Geſang und keine Störung der Andacht durch denſelben mehr zu befürchten ſeyn werde. Von dem Beſondern auf das Allgemeine übergehend, beſchäftigt ſie ſich dann mit den Erforderniſſen eines ſchönen Kirchengeſanges überhaupt, deren ſie drei aufſtellt: gute, zu dem Inhalte der Lieder paſſende Melodieen; einen geſchickten Vorſänger, eine folgſame Gemeine; einen guten Organiſten. Unter den guten neuen Melodieen wird beiſpielsweiſe die von Doles zu Gellerts Liede: „Gedanke der uns Leben giebt" geſungene genannt, und dabei das Bedauern ausgeſprochen, daß in den meiſten neueren Geſangbüchern dieſes Lied verkürzt und verdorben ſei, wodurch ſeiner Singweiſe der Eingang in die Kirche verſperrt werde. Als Muſter guter Vorſänger lobt der Vorredner dann die Cantoren Juſti in Marburg und Günther in Brederode; durch ihre trefflichen Gaben hätten ſie die Folgſamkeit ihrer Gemeinen *gewonnen*, denn nur auf dieſem Wege ſei dieſelbe zu erreichen, *erzwingen* laſſe ſie ſich nicht. Männer ſolcher Art bedürfe es, um die Hauptgebrechen bei dem Gemeinegeſange abzuſtellen, das Brüllen und das Dehnen. Die Pflichten des Organiſten werden nicht näher beſprochen, ſondern deshalb auf den Vorbericht des Herausgebers verwieſen, und nur aufmerkſam gemacht auf die dem Inhalte der zu ſingenden Lieder gemäße Anwendung der einzelnen klingenden Stimmen der Orgel, durch deren große Wirkung der Eindruck des Geſanges ungemein erhöht werden könne; eine Bemerkung, wozu eine Predigt des Ober-Conſiſtorial-Raths J. Eſaias Silberſchlag zu Berlin bei Einweihung einer neuen Orgel Gelegenheit giebt. Zum Schluſſe knüpft ſich daran noch eine zweite Erinnerung. Es ſei herkömmlich, den letzten Vers des Liedes mit dem vollen Werke zu begleiten; werde man aber nicht beſſer thun, auch da nach dem Inhalte des zu Singenden ſich zu richten, und jene Art der Begleitung nicht zu allgemeiner Gewohnheit zu machen?

Der Vorbericht Vierlings, geſchrieben zu Schmalkalden am erſten November 1788, ſchließt ſich an den ſeines geiſtlichen Vorgeſetzten. Er beginnt mit der Bemerkung, daß Zweierlei vornehmlich der ſegensreichen Wirkung des allgemeinen Kirchengeſanges entgegen ſei, ſchlechtes, lärmendes Orgelſpiel und Wahl unzweckmäßiger Melodieen. Dieſer letzten habe er durch Verfertigen neuer Melodieen zu begegnen geſucht, doch nur da, wo eine vorhandene alte ihm nicht zweckmäßig erſchienen ſei, weil er im entgegengeſetzten Falle immer vorgezogen habe, eine ſolche zu wählen. Freilich gebe es wenig Melodieen, die dem ganzen Inhalte ihrer Lieder entſprächen, doch könne der Organiſt durch paſſende Harmonie, durch angemeſſene Zwiſchenſpiele, einigermaaßen nachhelfen. Mißklänge (Diſſonanzen) ſeien mehr in den mittleren Stimmen zu dieſem Ende anzubringen als in den Bäſſen. Denn gewöhnlich lehne ſich die Gemeine mit ihrem Geſange an die Ober- und die Grundſtimme, und dieſer werde am wenigſten geſtört, wenn man ihr ſolches Anlehnen erleichtere. Auch trage lauter und leiſer Geſang, nach dem Inhalte der einzelnen Strophen wechſelnd, nicht wenig dazu bei, daß der richtige Ausdruck da erhalten werde, wo ihn die Melodie nicht für alle bereits gebe. Von noch größerer Wirkung aber, weil der Zweck dadurch vollkommen erreicht werde, ſei der Wechſel zwiſchen Melodieen gleichen Maaßes aber verſchiedenen Gepräges für die einzelnen Strophen eines Liedes nach Maaßgabe ihres Inhaltes, wo es nur auf ein ſchickliches Hinüberleiten aus einer Singweiſe in die andere ankomme, wofür der Organiſt durch ſeine Begleitung zu ſorgen habe. Bei einzelnen Gelegenheiten außerhalb des

allgemeinen Gottesdienſtes habe man einen ſolchen Wechſel mit beſtem Erfolge verſucht, in der Kirche möge es zwar ſeine Schwierigkeiten haben, die jedoch nicht unüberwindlich ſeyn dürften. Nachdem das Geſagte durch einige Beiſpiele erläutert worden, geht der Verfaſſer nun über auf die Einrichtung ſeines Choralbuches. Er habe, ſagt er, jede darin enthaltene Melodie mit allen Stimmen ausgeſetzt, obgleich es anfänglich nur ſein Wille geweſen ſei, ſie mit bezifferten Bäſſen zu geben. Chromatiſche, ungewöhnliche Harmonieen habe er bei ſeinen Tonſätzen vermieden, es würden nur Irrungen dadurch veranlaßt. Allein bei zahlreichen Strophen eines Liedes ſeien veränderte Harmonieen allerdings zu empfehlen, nur müßten Verkleinerungen — Coloraturen, Diminutionen, wie man ſich früher ausdrückte — als ſtörend vermieden werden. Das künſtliche Orgelſpiel gehöre für Vor- und Nachſpiele. Bei der Begleitung der Gemeine ſei auf eine ſchickliche Tonhöhe Bedacht zu nehmen, die allen Gliedern der Gemeine bequem ſei. Wolle man neue oder unbekannte Melodieen einführen, ſo habe man es auf dem Wege zu bewirken, den der um den Kirchengeſang hochverdiente Vorredner bereits empfohlen habe. Mit Erläuterung einiger Beiſpiele (Nr. 155, 156, 157, 158 des Choralbuches), an denen gelehrt wird, wie ein Organiſt zwiſchen der gleichbleibenden Ober- und Grundſtimme dennoch Mannichfaltigkeit der Mittelſtimmen erlangen könne, und einigen ſich daran knüpfenden Anweiſungen für denſelben, ſchließt der Herausgeber ſeinen Vorbericht.

Sein Choralbuch enthält 154 vierſtimmige Tonſätze über Kirchenmelodieen; die folgenden Nummern (155—162) dienen nur zu Erläuterung der in der Vorrede gegebenen Anweiſungen. Dieſe Sätze ſind nach dem Strophenbaue der Lieder geordnet, ſo daß alſo alle, einem gleichen angehörende Melodieen neben einander ſtehen. Dieſe werden, mit wenigen Ausnahmen, ohne alle Dehnungen, in Tönen gleicher Zeitdauer gegeben; nur eine einzige dreitheiligen Maaßes findet ſich unter ihnen, die des Liedes: „O heiliger Geiſt, o heiliger Gott" ꝛc. (O Jeſulein ſüß, o Jeſulein mild) Nr. 138. Von Singweiſen zu Gellerts Liedern finden ſich vier: „Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte" (44); „Auf, ſchicke dich recht feierlich" (86); „Was ſorgſt du ängſtlich für dein Leben" (114); „O Troſtwort (Gedanke) das (der) uns Leben giebt" (136). Die drei erſten werden dem Herausgeber angehören, ſie ſtimmen weder den Melodieen Bachs, Doles', Hillers noch Quanzens überein, auch haben dieſe für das an der zweiten Stelle genannte Lied überhaupt keine neue Melodie geſungen, da ſeine Strophe denen der bekannten kirchlichen Weiſen „Wir Chriſtenleut" und „O Jeſu Chriſt, dein Kripplein iſt" ꝛc. angehört. Die vierte aber iſt die von Doles für Gellerts Weihnachtlied erfundene, nur von allem Schmuck entkleidet, mit dem ihr Urheber ſeine Melodieen aufzuputzen liebte; wahrſcheinlich hat ſie Vierling auf die Empfehlung ſeines geiſtlichen Vorgeſetzten, der eine beſondere Vorliebe für dieſelbe hegte, die er auch in ſeiner Vorrede ausſpricht, ſeinem Buche einverleibt. Welche der Melodieen deſſelben (außer den genannten drei) ihm noch angehören, hat er durch keine beſondere Beziehung angedeutet. Wenn wir indeß erwägen, daß, nach der Verſicherung ſeines Vorberichts, ihm vornehmlich am Herzen lag, die Wahl unpaſſender Melodieen zu verhindern, und eine ſolche am leichteſten da ſtattfinden konnte, wo für einzelne Strophen allbekannte und gebräuchliche Weiſen vorhanden waren, die jedoch für neue Lieder gleichen Maaßes aber abweichenden Inhalts unpaſſend erſcheinen mußten, ſo dürfen wir mit überwiegender Wahrſcheinlichkeit annehmen, daß Singweiſen ſeines Choralbuches, bei denen jene Vorausſetzung ſtattfindet und die wir weder in älteren noch gleichzeitigen Melodieenbüchern antreffen, von ihm herrühren werden. Von den 26 Melodieen — oder 29, wenn wir

die drei für Gellerts Lieder gesungenen hinzurechnen — die wir bei einer Prüfung solcher Art unter den übrigen aussondern können, hat jedoch keine, soviel ich zu erforschen vermochte, eine weitere Verbreitung gefunden*).

Alle von uns bisher betrachteten Choralbücher, zumal die gegen die Mitte des Jahrhunderts und später an das Licht getretenen, beruhen auf der Voraussetzung eines Verfalls, eines Verarmens des evangelischen Kirchengesanges, dem zu begegnen man verpflichtet sei, reinigend, umschaffend, neu bildend; oder auf der Überzeugung, man müsse auch auf diesem Gebiete den Fortschritten der Zeit nacheilen, die in der Tonkunst so überaus bedeutende seien. Gegen das Ende des Jahrhunderts hatte wegen der Lieder eine gleiche Überzeugung sich Bahn gebrochen; sie beruhte, theils auf den bei Gelegenheit des neuen Berliner und Hamburger Gesangbuches schon besprochenen Gründen, theils darauf, daß man in Ausbildung der Sprache, und der damit zusammenhängenden der Dichtkunst außerordentlich fortgeschritten zu seyn sich schmeichelte, dem Gebildeten also Unebenheiten im Versbaue und angeblich veraltete Ausdrücke lästig fielen; endlich auch auf bedeutender Veränderung der Ansichten von den heiligen Dingen selbst, auf deren Veranlassung wir hier nicht eingehen dürfen. Verbesserungen der Gesang- wie der Melodieenbücher gingen also damals Hand in Hand, und was diese letzten betrifft, so hat sich eine dergleichen reformatorische Richtung niemals vielleicht so deutlich ausgesprochen, als in demjenigen solcher Bücher, von dem uns nun hier, zu Ende dieses unseres Abschnittes, zu berichten bleibt.

Es rührt von einem Manne her, der als Glied des Gellertschen Sängerkreises, und in seinen eifrigen, wohlgemeinten Bemühungen um die Verbesserung des kirchlichen Kunstgesanges uns schon näher getreten ist, und zu dem wir nun zurückkehren, wegen seiner erheblichen Bestrebungen auch für den allgemeinen Kirchengesang, zu denen er wegen seines damals bekleideten Amtes sich verpflichtet hielt: von **Johann Adam Hiller.**

Sein Choralbuch erschien im Jahre 1793, unter dem Titel: „Allgemeines Choral-Melodieenbuch für Kirchen- und Schulen, auch zum Privatgebrauche, in vier Stimmen gesetzt, zur Bequemlichkeit der Orgel- und Clavierspieler auf zwo Linien zusammengezogen, mit Bezifferung des Generalbasses, von Johann Adam Hiller. (Leipzig, im Verlage des Autors, und in Commission der Intelligenz-Comtoire zu Dresden und Leipzig)." Es ist den Präsidenten, Räthen und Assessoren des Churfürstlich Sächsischen Kirchenraths und Ober-Consistorii zugeeignet. Seine Vorrede, ohne Tages- noch Jahresangabe, beginnt mit der Bemerkung: die seit einiger Zeit begonnene Verbesserung der Gesangbücher müsse mit Prüfung und Sichtung der Melodieen Hand in Hand gehen; das Wesentliche darin müsse von dem Zufälligen, das Nothwendige von dem Willkührlichen, das Wahre von dem Falschen unterschieden

---

*) Ich gebe hier die Nummern dieser Melodieen in Vierlings Choralbuche, unter Bezeichnung des bekannten Strophenbaues, dem sie angehören. Wo ein solcher nicht angegeben ist, erscheint B's Urhebersschaft allerdings zweifelhafter, und beruht nur auf dem nicht nachzuweisenden frühern Vorhandenseyn einer solchen Melodie.

4. (O Gott du frommer Gott ꝛc.) 15, 17. (Herzliebster Jesu). 32, 34, 35, 36. (Alle 4 des Maaßes: Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc.). 39. (Machs mit mir Gott nach deiner Güt'). 43. (Werde munter mein Gemüthe ꝛc.) 47. (An Wasserflüssen ꝛc.) 53, 56. (O Haupt voll Blut ꝛc.) 58. (In dich hab' ich gehoffet Herr ꝛc.) 60. (Nun ruhen alle Wälder ꝛc.) 70. (Wo Gott zum Haus nicht giebt sein' Gunst ꝛc.) 75. (Meinen Jesum laß ich nicht ꝛc.) 79. (Alle Menschen müssen sterben ꝛc.) 118. (Mache dich mein Geist bereit ꝛc.) 127. 128. (Christus der ist mein Leben ꝛc.) 130. (Allein Gott in der Höh ꝛc.) 131. (wie 4). 132. 141. 143. 154.

werden. Mit dieſer Prüfung habe der Verfaſſer geraume Zeit ſich beſchäftigt. Seit 4 Jahren ſtehe er dem zahlreichen und ſehr guten Singchore der Thomasſchule vor, und ſei dadurch angeregt worden, eine und die andere Melodie für daſſelbe zu ſchreiben, wo ihm ältere nicht genügt hätten. Auf dieſem Wege, durch Sammeln, Sichten und eigenes Schaffen, ſei dieſes Choralbuch entſtanden, unter Feſthalten des Grundſatzes: der Choral ſei „der natürlichſte, einfachſte, von allen melodiſchen Verzierungen, ſo wie von allen harmoniſchen Ausſchweifungen gleich weit entfernte Geſang.“ Unnütze Wiederholungen einzelner Worte oder ganzer Zeilen ſeien ihm ſtets anſtößig geweſen, ſo wie unſchickliche, in unſeren rhythmiſchen Choral gar nicht gehörige, melismatiſche Dehnungen unbedeutender Sylben.

Jene habe er in mehren Chorälen weggeſchafft: „Lobt Gott ihr Chriſten allzugleich ꝛc. (Nr. 6); Chriſt der du biſt der helle Tag (Nr. 12); Lobet den Herren (Nr. 68); Wir Chriſtenleut ꝛc. (Nr. 77); Wer Gott vertraut ꝛc. (Nr. 175); Allein zu dir, Herr Jeſu Chriſt ꝛc. (Nr. 212); Wir gläuben all' an einen Gott ꝛc. (Nr. 236)“. Unſchickliche Dehnungen habe er beſeitigt in den Weiſen: „Gelobet ſeiſt du, Jeſu Chriſt (Nr. 22); Wenn meine Sünd' mich kränken (Nr. 130); Ich dank' dir, lieber Herre ꝛc. (Nr. 165); In dulci jubilo (Nr. 145).“ Melodiſche Verbeſſerungen endlich verdankten ihm die Melodieen: „Herr Jeſu Chriſt, wahr' Menſch und Gott (Nr. 99); Mein Jeſu, dem die Seraphinen ꝛc. (Nr. 182)“ und mehre andere in minder beträchtlicher Weiſe. Für das Lied: „In allen meinen Thaten“ (Nr. 85) habe er deſſen urſprüngliche Melodie hergeſtellt.

Abweichungen bei einzelnen Singweiſen anzumerken, wie Kühnau gethan habe, ſei eine unnütze Mühe; dergleichen ſeien nur Ausartungen, und es gehöre zur Pflicht der Cantoren und Organiſten, die urſprüngliche Lauterkeit des Geſanges zu bewahren. Ein Mißbrauch ſei ferner die Mehrheit von Melodieen für ein und daſſelbe Lied, denn der guten Sache der Einförmigkeit im Choralgeſange werde dadurch viel geſchadet. Es ſei um Vieles beſſer, den läſtigen Überfluß an Melodieen zu vermindern wo er vorhanden ſei, und lieber zwei, drei Lieder nach einerlei Melodie zu ſingen. Er habe es ſich zur Regel gemacht, unter mehren Melodieen allezeit die beſte auszuleſen; wo die aufgezeichneten ihm nicht genügt hätten, habe er gute, örtlich gebräuchliche, an deren Stelle gewählt, wie unter andern für das Lied: „Warum ſollt' ich mich denn grämen“ eine zu Dresden von ihm in ſeiner Jugend mit vielem Vergnügen geſungene*). Außerdem ſei ſein Choralbuch um 27 neue Melodieen bereichert: durch ſeine, ſchon ein Jahr zuvor (1792) gedruckten Weiſen zu Gellerts Liedern, die nicht auf bekannte Kirchenmelodieen geſungen werden könnten, und Nr. 29, 43, 121, 183, 184, 190, 218, 239**); die des Klopſtockſchen Liedes: „Auferſtehn, ja auferſtehn wirſt du“ (Nr. 71) ſei von Philipp Emanuel Bach.

Wir übergehen die nun folgenden Anweiſungen für ungeübte Organiſten und Liebhaber, und wenden uns zu Demjenigen, was der Herausgeber über ſeine Behandlung der Harmonie berichtet. Die ſehr einfache Manier der Alten (ſagt er) habe ihn immer gefreut, wonach ſie ganze Choräle nur mit Dreiklängen, Sextenaccorden, und wenn es hoch gekommen, einem Quart-Quintenaccorde ge-

*) Dieſe hat auch Becker in ſein Choralbuch aufgenommen (115), ihr jedoch ſtatt des Schluſſes in weicher Tonart bei Hiller, einen in harter gegeben.

**) Dieſer aller iſt bereits in dem vorangehenden Abſchnitte Erwähnung geſchehen.

ſchrieben hätten. Allein bei aller Einfachheit verrathe ſie doch Armuth, gebe dem Satze eine gewiſſe Steifheit, oder gar Plumpheit, woran man heutiges Tages kein Vergnügen finden könne. Von der Bereicherung der Harmonie durch die zu rechter Zeit angebrachten, das Gefühl erweckenden, alles um und neben ſich auffriſchenden Diſſonanzen müſſe man Gebrauch machen, doch mit Sparſamkeit und Vorſicht, wie die Beſtimmung des Chorals ſie erfordere. Unter den hier folgenden Auseinanderſetzungen, welche Fortſchreitungen als fehlerhafte zu betrachten ſeien, heben wir die folgende heraus: der Quartſextenaccord, den einige nur der galanten Schreibart zugeſtehen wollten, thue im Chorale ſehr gute Dienſte, ohne ihn zur Galanterie zu machen, weil er als Vorhalt des Dreiklanges den Geſang fließender und angenehmer mache, als ſelbſtändiger Accord aber ſo freundſchaftlich gegen ſeine Nachbarn ſich betrage, daß ſie alle ihn gern hätten. Über die alten Tonarten verheißt er in einem Nachtrage ſeine Meinung mitzutheilen. Was die wenigen Melodieen im Dreizweitel-Takte betreffe*), ſo müſſe man ſich hüten, die dreitheilige Bewegung allzu fühlbar werden zu laſſen. Man habe nur eben die langſame Bewegung zu nehmen, wie bei allen andern Choralmelodieen, und keine Note durch einen Punkt zu verlängern, wie man in den Melodieen Nr. 72 und 150 ſehe, ſo werde das Tanzmäßige wohl ſchwerlich mehr bemerkt werden, woran ohnedem die Poeſie mehr Schuld habe, als die Melodie. Die Anordnung der Weiſen ſei nach den Gattungen ihrer Strophen geſchehen, um beſſer überſehen zu können, wie viele Lieder auf eine und dieſelbe Melodie geſungen werden könnten; das angehängte Verzeichniß beziehe ſich nur auf die in dem Buche mitgetheilten. Mit allgemeinen Bemerkungen mehr perſönlicher Art, die nicht hieher gehören, ſchließt das Vorwort, dem ein Verzeichniß der Pränumeranten folgt, und dem ſodann 245 vierſtimmige Choralſätze auf zwei Syſtemen ſich anreihen. Erſt am Schluſſe derſelben, durch den Vermerk: „Leipzig, aus der Breitkopfiſchen Notendruckerei, 1793“ erfahren wir das Jahr der Herausgabe. Ein alphabetiſch geordnetes Verzeichniß der Melodieen, auf die ihnen in dem Buche beigefügte Nummer hinweiſend, beſchließt daſſelbe.

Dieſem Buche folgte — wann? iſt wegen Mangels der Jahresangabe nicht zu beſtimmen — ein Nachtrag, ebenfalls in des Herausgebers Selbſtverlage. Er enthält acht Abtheilungen, deren erſte: „Anmerkung über das Choralbuch überhaupt“ nur eine etwas weitere Ausführung des ſchon in der Vorrede deſſelben aufgeſtellten Satzes enthält, daß eine Verweiſung mehrer Lieder auf dieſelbe Melodie zu empfehlen ſei, ſobald nicht allein Übereinſtimmung in ihrem Strophenbaue, ſondern auch ihrem Charakter vorhanden ſei. Die „nöthigen Erinnerungen für den Sänger,“ welche die zweite Abtheilung giebt, ſind dahin zuſammenzufaſſen: man ſinge laut, aber nicht ſchreiend; man befleißige ſich guter, richtiger Ausſprache (zumal Vocaliſation); man ſinge einſtimmig, und enthalte ſich des unnützen Verkräuſelns. Eben ſo läßt ſich in kurzem Auszuge der Inhalt der „nützlichen Anmerkungen für den Organiſten“ wiedergeben, die in der dritten Abtheilung geboten werden. Man ſpiele rein vierſtimmig,

*) Es ſind folgende:
Nr. 23. Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc.
„ 72. Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren ꝛc.
„ 150. Liebſter Immanuel, Herzog der Frommen ꝛc.
„ 243. Puer natus in Bethlehem.
„ 246. Spiritus sancti gratia.
Zu ihnen können wir noch die in 2 Taktarten ſich bewegende Melodie rechnen: „Eins iſt noth“ ꝛc. (Nr. 205). Alle übrigen Melodieen, wenn ſie auch urſprünglich dreitheiligen Taktes waren, ſind auf den geraden zurückgebracht.

laſſe bei Begleitung des Gemeinegeſanges das „Diminuiren und Variiren," enthalte ſich des claviermäßigen Spieles, habe bei den Zwiſchenſpielen ſtets den Zweck vor Augen, die Gemeine zu der folgenden Harmonie leicht hinüberzuleiten. Man bilde ſich nach guten Muſtern im Vorſpiele; das Trefflichſte finde man in denen des Homilius. Ein dringendes Bedürfniß für Ausbildung und Belehrung der Organiſten ſei die Anlegung einer zweckmäßigen Bibliothek für ſie bei den Kirchen; eine ſolche werde mehr wahren Nutzen bringen, als andere, unnütze, nur leeren Prunk bezweckende Stiftungen.

Länger haben wir nun bei der wichtigſten dieſer Abtheilungen, der vierten, zu verweilen: „Über die alten Tonarten und ihren heutigen Gebrauch." Ihr liegt durchweg die damals gangbare Anſicht zu Grunde, daß das Weſen der Kirchentöne ausſchließend auf der Lage des Halbtons in ihren Leitern beruhe, und daß die Enthaltung vom Gebrauche aller Verſetzungszeichen ein nothwendiges Erforderniß für ihre richtige Behandlung ſei. Aus ſolchen Vorausſetzungen, eben den auch bei Mattheſon vorwaltenden, entwickelt ſich ganz folgerecht bei Hiller eine Geringſchätzung des Alten, im Vergleiche gegen das ſo viel höher zu haltende Neue. Von dieſem Geſichtspunkte aus durfte er ſagen: „durch den ſeltſamen Eigenſinn der Alten, keinen erhöhten oder erniedrigten Ton in ihre Leitern, und die nach denſelben eingerichteten Melodieen aufzunehmen, brachten ſie ſich wirklich um die ſiebente Tonart, von H aus; denn da die Quinte F nichts taugte, und ſie kein Fis daraus machen mochten, ſo ging die ganze Tonart für ſie verloren. Eben ſo war es mit der lydiſchen Tonart, von der ſie nicht eher Gebrauch machen konnten, bis ſie die Quarte h zum b erniedrigten" ꝛc. In gleicher Art wird ihm die Ungewißheit, die bei Beſtimmung der Tonart gewiſſer Melodieen herrſche, eine Waffe gegen die geſammte Lehre von den Kirchentönen, und die darauf gegründete Kunſtübung. Kirnberger und Kühnau nähmen die Weiſe des Liedes: „Ach Gott vom Himmel ſieh darein" für eine äoliſche; Waltern ſei ſie eine phrygiſche. Ähnliche Zweifel walteten ob bei anderen Melodieen: ſie dienten zum Beweiſe, daß die Alten bisweilen ſelbſt nicht wußten, wie ſie mit ihren Tonarten daran waren, und daß die Neueren es noch viel weniger wiſſen. — „Weg alſo damit! (ruft er nun aus). Was wir Gutes in der Art haben, wollen wir behalten und benutzen, ſo wie es von uns behalten oder benutzt werden kann. Jetzt aber ſich noch jene Feſſeln anlegen, und Melodieen in der mixolydiſchen Tonart ſchreiben wollen (vor welcher ich nicht den geringſten Reſpect habe, wenn ich ſie nicht als C oder G dur behandelt ſehe) das wäre Thorheit." Niemand wehre uns (fährt er fort) gewiſſe Eigenheiten der alten Tonarten in unſere heutigen herüber zu nehmen, beſonders ihre Schlüſſe, die etwas Auffallendes hätten, und der Abwechslung, oder einer gewiſſen Energie wegen davon Gebrauch zu machen; er ſelber habe es mit dem phrygiſchen Schluſſe bei den Melodieen Nr. 33, 121, 164, 181 gethan. Eigenthümliche Schlüſſe ſolcher Art fänden jedoch nur in der phrygiſchen und mixolydiſchen Tonart ſtatt, welche dieſelben „aus der Quarte als Unterdominante herholten;" Schlüſſe, die doch nur halbe ſeien, wie ſie auch von uns in der harten und weichen Tonart bisweilen zur Verlängerung angehängt würden. Alle übrigen jener alten Tonarten machten den Schluß, unſeren heutigen gemäß, aus der Quinte in den Hauptton. — Faſſen wir alle dieſe Ausſprüche zuſammen, ſo erkennen wir darin folgende, ihnen zu Grunde liegende Anſicht. Ein ſeltſamer, grillenhafter Eigenſinn veranlaßte die älteren Tonmeiſter, ihre Kunſtübung gewiſſen willkührlichen Einſchränkungen zu unterwerfen. Dieſe konnten nur Unreife ihrer Hervorbringungen zur Folge haben, und es wäre Thorheit, ihnen darin nachzugehen, das Unvollkommene zu wählen, ſtatt des Vollkommneren, deſſen wir, die wir jener läſti-

gen Feſſeln uns entledigt haben, eben dadurch Meiſter geworden ſind. Allein einzelnes Eigenthümliche iſt dennoch in jener Beſchränkung, ja, durch dieſelbe den Alten hervorgegangen; und ohne zu ihr zurückzukehren, können wir dieſes, wie wir auch ſchon gethan, als Gewinn für uns in Anſpruch nehmen. Dieſes iſt das Bleibende, Alles andere hat ſich überlebt, wir haben keine Ehrfurcht davor nöthig, ſondern ſind berechtigt, es wegzuwerfen. Dieſe Anſicht, vollkommen gerechtfertigt, ſobald die Vorausſetzung jener angeblich willkührlichen, grillenhaften Einſchränkungen richtig iſt, fällt dahin mit dieſer ihrer Grundlage; und daß dieſe unhaltbar ſei, die ältere Kunſtübung vielmehr auf einer innerlich zuſammenhängenden Anſchauung des Tonreiches beruhe, haben wir in dem erſten Theile des gegenwärtigen Werkes uns deutlich zu machen geſucht. Einer weiteren Widerlegung bedürfen alſo Hillers Angriffe nicht, ja, von ſeinem Geſichtspunkte aus müſſen wir den wackern Mann hochhalten, daß er wahrhaft genug war, ſich öffentlich loszuſagen von Etwas, das, wie man es damals faßte, keine Bedeutung für ihn haben konnte, trotz ſeines anſcheinend ehrwürdigen Anſehens.

In dieſem Sinne legt er nun auch am Schluſſe ſeiner Abhandlung Rechenſchaft ab über das Verfahren, zu dem er ſich berechtigt gehalten habe. „Wie ich mich nun (ſagt er) mit den Melodieen aus den alten Kirchentönen benommen habe, liegt in meinem Buche zu Tage. Ich habe die Spuren des Alterthums gelaſſen, wo ſie Ehrfurcht verdienten, und ſie weggewiſcht, wo ſie von keiner Bedeutung waren. So habe ich die Melodie: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geiſt" der mirolydiſchen Tonart entzogen und unſerem G dur zugewandt. Ob ich wohl daran gethan habe, kann man durch Vergleichung entſcheiden, wenn man die der alten Art gemäße Behandlung bei Kühnau (S. 210) und bei Doles (Nr. 101), der ſie als C genommen, aber den mirolydiſchen Schluß beibehalten hat, mit meiner Behandlungsart vergleicht." Prüfen wir ſonach das von ihm Geſchehene näher, ſo finden wir: die Melodieen doriſcher Tonart hat er durchweg als E oder D moll aufgezeichnet und behandelt, mit alleiniger Ausnahme der Singweiſe des Catechismusliedes: „Chriſt unſer Herr zum Jordan kam." Unter den phrygiſchen iſt die Eigenthümlichkeit der Tonart nur bei zweien gänzlich verlöſcht: bei der Weiſe des Weihnachtsliedes: „Chriſtum wir ſollen loben ſchon" (19), die zu E moll umgeſchaffen, und der des Auferſtehungsgeſanges „Heut triumphiret Gottes Sohn" (23) die zu A dur geworden iſt. Den oft beſchriebenen, unregelmäßigen phrygiſchen Schluß hat die Melodie des Pſalmliedes: „Ach Gott vom Himmel ſieh darein" (141). Alle übrigen ſchließen regelmäßig, doch iſt nur einigen ihr urſprünglicher Tonumfang in E geblieben, den Weiſen der Lieder: „Aus tiefer Noth ſchrei ich zu dir" (139), Erbarm dich mein o Herre Gott ꝛc. (179), Mitten wir im Leben ſind ꝛc. (232), Kyrie Gott Vater" (234). Dagegen erſcheint die alte Weiſe des Paſſionsliedes: „Chriſtus der uns ſeelig macht" (191) in D, mit Vorzeichnung von b und es, und die jenes andern: „Da Jeſus an dem Kreuze ſtund" ꝛc. (58) in G, unter Anwendung der kleinen Secunde. Die Regelmäßigkeit der Behandlung haben wir mit Fleiß hier nur dem letzten Tonſchluſſe beigemeſſen, weil Hiller überall nur in dieſem ein Eigenthümliches gefunden hat bei den Kirchentönen. Im Laufe der einzelnen Geſänge ſelbſt hat er nichts gethan, das beſondere Gepräge ihrer Tonart hervortreten zu laſſen, wie es auch nicht erwartet werden konnte, weil es für ihn nicht vorhanden war. Was endlich die Weiſe des Paſſionsliedes: „O Haupt voll Blut und Wunden" (164) betrifft, ſo hat dieſe den Umfang von G mit kleiner Secunde, iſt aber durchweg als Es dur, alſo eine Weiſe harter Tonart behandelt. Die mirolydiſchen Melodieen der Lieder: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geiſt" (14) und „Gelobet

ſeiſt du, Jeſu Chriſt" (22) ſind der Tonart G dur angeeignet; bei der letzten iſt der halbe Tonſchluß das Einzige, das in Hillers Sinne an jenen alten Kirchenton erinnern kann. Die Weiſe des Abendmahlsliedes: „Gott ſei gelobet und gebenedeiet" (28) iſt ihrem urſprünglichen Tonumfange entzogen, und in B geſetzt; ſofern ihr aber doch die kleine Septime as vorgezeichnet worden, iſt ihr ein Merkmal ihrer Tonart mindeſtens verblieben. Von den Melodieen ioniſcher und aeoliſcher Tonart iſt nicht weiter zu reden, man wird ohnehin erwarten, ſie nur als harter und weicher Tonart angehörige behandelt zu finden.

Mit wenigen Worten iſt nur noch des Inhalts der übrigen vier Abtheilungen in Hillers Nachtrage zu ſeinem Choralbuche zu gedenken. In der 5ten, einem Verzeichniſſe der beſten und brauchbarſten Compoſitionen für die Orgel, werden meiſt leichte Sachen für angehende Organiſten empfohlen. Die 6te ergeht ſich „über die Zwiſchenſpiele," und giebt Anweiſungen zu denſelben, als leitende Grundſätze aufſtellend: daß ſie nur beſcheidene ruhige Übergänge forderten, und dem taktmäßigen Geſange des Chorals ſich anſchließen müßten, alſo die Grenze nicht überſchreiten dürften, welche dieſer ihnen ſtelle. Die 7te giebt Bemerkungen „über die Präludien oder Vorſpiele." Hiller unterſcheidet 4 Gattungen derſelben: Freie Fantaſie, Fuge, Trio und variirte Choräle. Die erſte erſcheint ihm am zweckmäßigſten für den Beginn und Ausgang des Gottesdienſtes, wie für prächtige Lob- und Danklieder; die zweite für Lieder erhabenen, nachdenklichen Inhalts. Die dritte, die als Vorſpiel in der Kirche ihm vorzüglichen Werth zu haben ſcheint, hält er für die paſſendſte bei Liedern gelaſſenen, moraliſchen, ſanft belehrenden Inhalts; er empfiehlt die von Zelenka oder Neruda, und alle Duetten der Opern von Haſſe und Graun als Muſter, wo wir denn ſeine Vorliebe für beide Meiſter, zumal den erſten, wiedererkennen, dem er am liebſten die Thore der Kirche geöffnet ſehen möchte, auch mit ſeinen Schöpfungen auf fremdem Gebiete, ſofern ſie nur jener gehörig anbequemt würden. Die vierte Gattung, bemerkt er, ſei paſſend, ja nothwendig, für alle Lieder, die neue, oder nicht genugſam bekannte Melodieen hätten, ja, ſie könne endlich für allgemein anwendbar gelten. Für jede der beſprochenen 4 Gattungen gäben Vierlings Orgelſtücke ſchätzbare Muſter: für die freie Fantaſie wird als ſolches zuletzt noch ein Orgelvorſpiel von Frescobaldi mitgetheilt. Die achte und letzte Abtheilung bietet elf „nachgebrachte Melodieen;" zwei, die Hiller als ihm zugeſchickte mittheilt, für die Lieder: „Meinen Jeſum laß ich nicht" (Nr. 4) und: „Wie wohl iſt mir o Freund der Seelen" (5), die andern als „neu gegebene" und wahrſcheinlich von ihm ſelber herrührende. Sieben derſelben, die Mehrzahl (Nr. 1. 3. 6. 7. 8. 9. 10*), ſind zu Liedern des Dr. Münter geſungen, deren erſte Strophen ein angehängter „Nachtrag zum Nachtrage" mittheilt, der auch noch von dem unbekanntern Liede: „Steil und dornicht iſt der Pfad" (121 des Choralbuches) die erſte und die letzte Strophe giebt.

Im Jahre 1797 endlich erſchien zu Leipzig bei A. L. Reinike und J. C. Hinrichs noch ein „Anhang zum allgemeinen Choral-Melodieenbuche, enthaltend X deutſche Hymnen zu den Feſttagen,

*) In Beckers neueſtem Leipziger Choralbuche iſt keine dieſer Melodieen aufgenommen, alle dagegen werden in Schichts Choralbuche angetroffen, namentlich: Nr. 1 (343). 2 (344). 3 (345). 4 (346). 5 (233; in A dur, mit der Bemerkung: wird in Berlin geſungen [zu dem Liede: „Wie wohl iſt mir o Freund der Seelen" ꝛc. Kühnau I, 164; Ausgabe von 1817, 323]). 6 (347). 7 (348). 8 (349). 9 (350). 10 (351). 11 (352). Schicht hat jedoch Hillers Harmonie nicht beibehalten, ſondern daran geändert, hin und wieder auch die Tonarten mit andern vertauſcht.

und XIV neue Choralmelodieen in Bezug auf die neuen Geſangbücher, für Freunde des Choralgeſanges, von J. A. Hiller.“ Der erſte der genannten 10 Hymnen: „Er kömmt, er kömmt, der ſtarke Held“ ꝛc. iſt von Cramer gedichtet, die übrigen von dem Herausgeber, auf die Melodieen älterer lateiniſcher*). Alle ſind eines gleichen Strophenbaues und Taktes, des dreitheiligen, der bei dem Vortrage jedoch eben nur gefühlt werden ſoll, ohne zu ſtark hervorgehoben zu werden. Die übrigen 14 Weiſen hat Hiller zu Liedern neuer Geſangbücher erfunden, die nach keiner bekannten geſungen werden konnten. Einige dieſer Melodieen ſind in Schichts Choralbuche zu finden**), in Beckers neueſtem iſt keine derſelben mehr anzutreffen.

Das Choralbuch von Knecht und Chriſtmann, das letzte im 18ten Jahrhunderte, das hier ſeine Stelle hätte finden müſſen, wenn wir bei dem Berichte über die Melodieenbücher jenes Zeitraums uns an die Zeitfolge ihres Erſcheinens hätten binden wollen, haben wir früher ſchon in der Reihe der im Würtembergiſchen erſchienenen Bücher ſolcher Art beſprochen. Werfen wir einen flüchtigen Blick auf die nicht geringe Anzahl der von uns näher betrachteten, ſo könnte uns anfangs wohl die Vorausſetzung entſtehen, als ſei der kirchliche Gemeinegeſang während des verfloſſenen Jahrhunderts in lebhaftem Anwachſen begriffen geweſen, eine ſo bedeutende Anzahl nahmhafter Tonſetzer haben ihm Neues zugebracht, und faſt in jedem Jahrzehend deſſelben. Zunächſt die Halleſchen Tonſetzer, von denen wir, wenn nicht in dem gegenwärtigen Abſchnitte, doch zu Anbeginn beider Bücher dieſes Theiles ausführlich geredet; ſodann Störl, Witt, Graupner; Dretzel und König; Stözel, Balthaſar Reimann; Rein; der Sängerkreis Gellerts; Kühnau, Vierling, Hiller, Knecht und Chriſtmann. Und doch, treten wir ihren Werken näher, ſo gewinnen wir die entgegengeſetzte Überzeugung. Nur die Melodieen Freylinghauſens und der Sänger Gellerts entſtanden unter belebendem Einfluſſe, nur ſie kann man auf dem Gebiete des Kirchengeſanges lebendig gewachſene nennen, doch weder die einen noch die andern waren Erzeugniſſe jener urkräftigen Begeiſterung durch welche die Melodieen des 16ten und der erſten Hälfte des 17ten Jahrhunderts geſchaffen wurden, ſie krankten an dem Einwirken fremder Gebiete. Und nun erſt die übrigen! Ein großer Theil entſtand aus achtbaren, pflichtmäßigen Beſtrebungen fleißiger, ſachkundiger Männer für die Pflege des ihnen anvertrauten kirchlichen Gebietes; andere aus perſönlichem Unbehagen an einem Theile des bereits Vorhandenen und Gebräuch-

*) 2. Puer natus in Bethlehem. 3. Veni creator spiritus (die Mel. auf G dur zurückgebracht). 4. A solis ortus cardine (auf E moll zurückgebracht). 5. Christe qui lux es et dies etc. 6. Ex legis observantia. 7. Spiritus sancti gratia. 8. Hostis Herodes impie. Auf die Melodieen von Nr. 3. 4. ſind je zwei Lieder geſungen; es ſind daher 10 Lieder zu 8 Melodieen gegeben.

**) Es ſind folgende: Nr. 1 (353). 4 (342). 7 (354). 8 (445). 9 (636). 11 (355). Anſtatt der Hillerſchen Melodieen hat Schicht dagegen folgenden Liedern neue gegeben:

2. O preiſ't mit fröhlichem Gemüthe ꝛc.
3. Gedanke, der uns Leben giebt ꝛc.

(an die Stelle einer neuen Weiſe Hillers zu dem Liede Gellerts ſtatt ſeiner früheren [Ch.-B. 32] neben der C. Ph. E. Bachs.)

5. Gott, zum nützlichen Geſchäfte ꝛc.
6. Nie will ich die Brüder ꝛc.
10. Wolken ſchwärzen ſchnell den Tag ꝛc.
12. Ach wie ſeufzt das ganze Land ꝛc.

Ganz fehlen bei Schicht die beiden letzten Lieder zu denen Hiller Melodieen ſang:

13. Wie traurig, Vater, ſteh ꝛc.
14. Wiederſehn ſei uns geſegnet ꝛc.

lichen, es ſollte theils Regelrechteres, theils Ausdrucksvolleres an deſſen Stelle geſetzt, die Gemeine ſollte an das von den Sachkundigen für das Beſſere Erachtete gewöhnt und abgelenkt werden von dem was ſie hatte und liebte; wo ſie ſchlaff und ſtumpf geworden war, wollte man ſie dadurch erwecken. Und daß wir es uns nicht verbergen: Mattheſons Geringſchätzung des Chorals, „des kalten, faulen, ſchläfrigen" ſeiner Strophe „einer Maladie der Melodie" klingt durch das ganze Jahrhundert hin. Man will den Choral heben, ihn lebendiger machen, von jenen Bemühungen Bronners an, der ihm einen fremden, bewegtern Rhythmus aufdrängt, bis hin zu Vierling, der auf Abſchattungen des Vortrags im Gemeinegeſange dringt, auf die an ſich wohl empfehlenswerthe, ſinngemäße, dem Einzelnen ſich anſchließende, aber darin leicht zu weit getriebene Begleitung des Organiſten, auf den Wechſel zwiſchen mehren Melodieen gleichen Baues innerhalb eines und deſſelben Liedes, um den Worten ſeiner Strophen ſich näher anzuſchmiegen; und endlich zu Knecht, der möglichſt „frappante" Abwechslung zu Erzielung des wahren Ausdruckes verlangt: ganz von dem Standpunkte des fachmäßigen Tonkünſtlers, dem ſelbſt der Gemeinegeſang zu einer Muſikaufführung wird. Andere, wie Hiller, ſind beſtrebt, den Choralgeſang zu reinigen, zu läutern, das Weſentliche von dem Zufälligen, das Nothwendige von dem Willkührlichen zu trennen, das Einförmige als höchſtes Ziel zu erreichen, die ſchädliche, daſſelbe hindernde Mannichfaltigkeit zu beſeitigen, Formen aber, die aus jener Gleichartigkeit heraustreten und einmal nicht zu vermeiden ſind, mindeſtens ſo wenig wie nur möglich als ſolche empfinden zu laſſen; und während ſie auf dieſem Wege nicht gleichen Schrittes fortwandeln mit dem Hamburger Kritiker, entkleiden ſie den Choral auch noch desjenigen, was jener — als ein Unnützes freilich nach ſeiner Überzeugung — ihm noch gelaſſen hatte, des „Abſehens auf eine gewiſſe Tonart;" wohlmeinend, verſtändig allerdings, allein auf falſche Vorausſetzungen ſich gründend. Sehen wir nun noch, bei allen dieſen lebhaften, einander theilweiſe zuwiderlaufenden Beſtrebungen, das aus ihnen Hervorgegangene nicht Wurzel faſſen, nach kurzem Leben ſchnell wieder aus der Kirche verſchwinden, ſo wird uns das geſammte Jahrhundert auf unſerem Gebiete zwar wohl als ein vielbemühtes erſcheinen, nicht aber ein wahrhaft fruchtbares; und erblicken wir zudem den Gemeinegeſang durch einen großen Theil dieſes Zeitraums von dem Übergewichte des Kunſtgeſanges erdrückt, ja eines ſolchen zuletzt, der mit Überzeugung, von fremdem Gebiete her, nur des weichlich Herzrührenden für die Kirche ſich zu bemächtigen beſtrebt iſt; ſo werden wir nicht leugnen können, daß wir uns täuſchten, indem wir einen kräftigen Anwuchs da zu ſehen glaubten, wo der Wahrheit nach nur ein Verfall vorhanden war.

Schlußwort.

Die allgemeine Einleitung zu dieſem Werke hatte ſich die Aufgabe geſtellt, als Leitfaden für daſſelbe die bezeichnendſten Züge des Entwickelungsganges andeutend zuſammenzuſtellen, den der evangeliſche Kirchengeſang durch die letzten drei Jahrhunderte genommen hat. Aber auch jedesmal, nachdem wir einen dieſer Zeitabſchnitte durchwandelt hatten, unternahmen wir, zurückblickend, ein Geſammtbild jener Entfaltung aufzufaſſen, die wir in ihren einzelnen Abwandlungen während unſerer Wanderung angeſchaut hatten. Denn je mannichfacher innere Regungen wie äußere Einflüſſe auf dieſelben eingewirkt hatten, um ſo mehr trat das Bedürfniß eines ſolchen Überblicks hervor, theils um über Einzelheiten nicht das Ganze einzubüßen, theils aber auch zu prüfen, ob, was wir zuvor im Ganzen und Allgemeinen uns vorübergehen ließen, durch Betrachtung des Einzelnen ſich bewährt gefunden habe.

Minder als zuvor thut ein ſolches Bedürfniß ſich jetzund hervor, da wir an das Ende des dritten dieſer Zeitabſchnitte gelangt ſind, und nunmehr am Ziele unſeres Unternehmens ſtehen. Mit wie großer Mannichfaltigkeit früher, zumal im ſiebzehnten Jahrhunderte, das im Innern ſich Regende, das von Außen her Einwirkende uns entgegengetreten war und uns zu dem Beſtreben aufgefordert hatte, über die Art des Einen wie des Andern zu überſchauender Klarheit zu gelangen, um ſo einfacher erſchien Beides in dem letzt vergangenen Jahrhunderte. Wenige Worte werden daher hinreichen, dasjenige zuſammenzufaſſen, was während unſerer Beſchäftigung mit demſelben unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch nahm.

Um eine Zeit, wo das Bedürfniß einer durchgreifenden Erneuung der Lehre und des Lebens in der evangeliſchen Kirche ſich dringend hervorgethan hatte, war neben der Kirche, lange der vornehmſten Pflegerin der Tonkunſt, die als ſolche jedoch von fremdem Einfluſſe ſich nicht hatte rein erhalten können, eine zweite Anſtalt zur Pflege dieſer Kunſt mit überwiegender Wirkſamkeit aufgetreten, die muſikaliſche Schaubühne. Ihre glänzenden Erfolge, die bedeutende Anziehungskraft ihrer Erzeugniſſe, die auch auf Solche ſich ausdehnte, die ihr aus Grundſatz fern geblieben waren, der Umſtand zumal, daß ſie auch die hervorragendſten Derer ſich dienſtbar machte, die mit ihrer Kunſt der Kirche pflichtig waren, bahnten eine raſche Umwandlung an, wie des kirchlichen Gemeinegeſanges ſo zumal des Kunſtgeſanges, der mit Vorliebe nunmehr die Formen des Singſpiels in ſich aufnahm. In einem lebendigen Verhältniſſe wie gegen das Ende des erſten Jahrhunderts der Kirchenreinigung beide, der allgemeine Kirchengeſang und der des kunſtmäßig geſchulten Chores, zu einander geſtanden hatten, dieſer die höhere Blüthe von jenem, beide aus der geſunden, kräftigen Wurzel des Volks-

liedes entſproſſen; einem Verhältniſſe, das ſie auch bei der bedeutenden Umwandlung nicht völlig eingebüßt hatten, welche der Einfluß Italiens ſpäter herbeigeführt, mag immerhin auch das gemeinſame Band, das ſie verknüpfte, die aus dem Geſellſchaftsgeſange hervorgegangene geiſtliche Arie, nunmehr ein weniger ſicheres geweſen ſeyn — in ſolchem Verhältniſſe konnten bei der ſpäteren Abwandlung beide nicht erhalten bleiben. Hatte der Gemeinegeſang im Anbeginne auch die damals einfacheren Formen des Bühnengeſanges ſich angeeignet, ſo war damit doch zugleich die äußerſte Grenze ſeiner Annäherung an ihn erreicht; je mannichfacher, reicher, glänzender dieſe Formen ſich ausbildeten, um ſo ferner traten beide Gebiete einander, und die Überzeugung mußte bald ſich aufdrängen, daß eine gemeinſame Wurzel beider nicht länger vorhanden ſei. Die kirchlich Geſinnten, dieſes Gebrechen wohl erkennend, allein die Schwächern, weil nicht länger wie zuvor von der Macht der Begeiſterung getragen, ſtellten deshalb mit ſo maaßloſerem Eifer der verderblichen Neuerung ſich entgegen; die Neuerer, die Bildungskräftigen und dadurch ſchon Stärkeren, mit nicht geringerem Eifer den Angriff Jener abwehrend, kleideten ihre beſondere Vorliebe, wenn auch nicht mit gründlich bewährter, doch wohl aufrichtiger Überzeugung, nicht minder in das Gewand des Eifers um das Wohl der Kirche; und wie der über den allgemeinen Kirchengeſang ungemeſſen und raſch hinauswachſende geiſtliche Kunſtgeſang ihnen als der dem *klüglichen* Lobe Gottes, das der Pſalmiſt vorſchreibe, allein gemäße erſchien, und ſie als ſolchen ſelbſt durch Gebote der Schrift in allen ſeinen mannichfachen Formen ihn zu rechtfertigen ſuchten, ſo mußte jener andere ihnen ſtets mehr als *kärglicher*, ungenügender, nur den Schwachen und Geringen ziemender ſich darſtellen. Je weniger er gepflegt, ja durch überflüſſige, in ſpäterer Zeit beklagte und hart getadelte Künſtelei derer, die ihn zu leiten berufen waren und ſtatt deſſen in ein fremdes Kunſtgebiet ihn gewaltſam hinaufheben wollten, — der Organiſten, der Vorſänger — verdunkelt, entſtellt, irregeleitet wurde, um ſo mehr trafen ihn Nichtachtung und Verfall als nothwendige Folge davon.

Nun trat eben damals freilich jener bewundernswerthe Meiſter auf, der es wohl empfand, daß die Tonkunſt in der Kirche nur alsdann eine bleibende Heimath finden könne, wenn ſie als Kunſtgeſang eine gemeinſame Wurzel, ein lebendiges Verhältniß habe mit dem Geſange der Gemeine, und der, im Gegenſatze zu der Mehrzahl mitlebender Meiſter, in ſeinen heiligen Geſängen eben den Melodieen des allgemeinen geiſtlichen Geſanges aus allen Zeiten der evangeliſchen Kirche eine beſondere Aufmerkſamkeit und Pflege, wie die tiefſinnigſte Kunſt widmete. Weshalb aber dieſe wunderwürdige Kunſt nicht allgemeinen Anklang gewinnen konnte, der große Meiſter alſo unverſtanden, wenn auch angeſtaunt, hinging unter ſeinen Zeitgenoſſen, das haben wir auf den beſonderen, ihm gewidmeten Blättern zu zeigen verſucht. Es hatte ſich das Mißverhältniß wieder eingefunden, das gegen den Ausgang des erſten Jahrhunderts der Kirchenreinigung von Johannes Eccard ſiegreich gelöſ't worden war, das einer *Kunſt* in der Kirche *nur* für *die Kundigen*. Wie nun dieſe, bei aller Höhe der Vollendung in ihrem Sinne, dennoch allgemeinen Eingang nicht finden konnte bei der Gemeine, alſo auch nicht erneuend und erfriſchend wirken, ſo blieb ſie auch ohne Einfluß auf die Heilung des obwaltenden Gebrechens, ja, ſie rief den Gegenſatz gebieteriſch hervor bei den eigenen Schülern und Amtsnachfolgern des großen Meiſters. Trotz aller Pflege, ſelbſt Vorliebe, welche dieſe und andere Gleichgeſinnte dem allgemeinen Kirchengeſange angedeihen ließen, trotz ihres eifrigen Beſtrebens, ihn von Verdunkelungen, Entſtellungen, Verirrungen zu befreien und zu heilen, haben ihre Bemühungen, wenn ſie auch

vielleicht zu Herbeiführung und Erhaltung größeren Anſtandes bei der kirchlichen Feier wirkten, doch keineswegs die kirchliche Tonkunſt auf dauernder Grundlage neu erbaut. Im Kunſtgeſange blieb ihnen die Oper nach wie vor ein Muſter für die Kirche, ſie ſprachen es aus, theils mit ausdrücklichen Worten, theils durch ihr ganzes Thun und Streben; an ein dauerndes Verhältniß zu dem Gemeinegeſange war dabei nicht zu denken. Dieſem aber wollten ſie aufhelfen theils durch nüchternes Vereinfachen, theils indem ſie, völlig aus dem Geſichtspunkte einer Muſikaufführung, ihn rührender, wirkſamer zu machen trachteten; es ſollte durch ihn auf die Gemeine gewirkt werden, da er zuvor doch die eigenſte und eben dadurch wirkſamſte Lebensäußerung derſelben geweſen war, und der fruchtbare Keim, aus dem eine neue Kunſt in voller Herrlichkeit ſich entfalten ſollte.

Dieſe Kunſt war mit dem Ausgange des letzten Jahrhunderts nach einer letzten, glänzendſten Blüthe in Abnahme und Verfall gerathen, nicht die Tonkunſt im Allgemeinen. Die Zeit des höchſten Glanzes war für die Bühnenmuſik angebrochen, und nahe ſtand ſie der Inſtrumentalmuſik bevor, die man auch wohl die reine Tonkunſt zu nennen pflegt, weil ſie, aus den Tönen allein ſchöpfend, die Gemeinſchaft mit dem Worte verſchmäht. Jener hatten die Neuerer auf kirchlichem Gebiete durch ihre Beſtrebungen den Sieg mittelbar erringen helfen, dieſe verdankt ihren höchſten Aufſchwung eben dem großen Meiſter, in deſſen Werken die letzte Blüthe heiliger Tonkunſt in der evangeliſchen Kirche uns erſchienen iſt.

So ſtellt ſich uns denn jetzt, wo wir von einem Gegenſtande ſcheiden, der uns ſo lange mit Vorliebe beſchäftigte, das betrübende Bild eines allgemeinen Abwelkens der edelſten Kunſt allerdings nicht dar. Sollte das aber uns allein genügen können zum Troſte über das Abdorren des Zweiges derſelben, auf den unſer Auge bisher vorzüglich gerichtet war? Sollten wir bei der Betrachtung uns zu beruhigen haben, daß jedem Gebiete menſchlicher Beſtrebungen ſeine Zeit angewieſen ſei und es nur in dem natürlichen Laufe der Dinge beruhe, daß es ſeine Bedeutung verliere, ſobald jene vorüber ſei? Gern nähmen wir die Hoffnung mit, daß dieſe Zeit wiederkehren könne, daß die dazwiſchenliegende nur die einer nothwendigen Ruhe ſei zum Erſtarken für eine bedeutſame Erneuerung, wie der zurückkehrende Frühling den entlaubten Baum mit neuem Grün und friſchen Blüthen ſchmückt! Sehen wir ja doch den Antheil, wie an dem Gemeinegeſange ſo an dem kirchlichen Kunſtgeſange in unſeren Tagen wieder rege werden, und nicht in nur allgemeinen Wünſchen ſich ausſprechen, ſondern in ernſten Beſtrebungen, Vorſchlägen, im Hervorrufen von erneuernden Verſuchen mancher Art; mag der Hoffende in dieſer wiedergekehrten Regſamkeit alſo nicht die Zeichen einer neuen Zeit erblicken, die ſie ihm verkünden?

Niemand wahrlich kann ihr mit größerer Sehnſucht entgegen ſehen als Derjenige, der in dieſe Blätter das Bild niederzulegen verſuchte, das von einer vergangenen, reichen, thatkräftigen Zeit nach eifriger Forſchung vieler Jahre in ſeinem Innern ſich geſtaltete; deſſen Arbeit, indem ſie beſtrebt war, jene allgemach verdunkelten Tage in helles Licht zu ſtellen, die Vergangenheit der Gegenwart nahe zu bringen, eben auch um Herbeiführung einer ſolchen Zeit der Erneuerung ſich mühte.

Wie weit dieſe Bemühungen dazu dienlich ſeyn konnten, wie weit ſie dazu gewirkt haben? das bleibe Dem anheimgeſtellt, der allein das Wollen und Vollbringen in uns ſchafft; denn weder der da pflanzet noch der da begeußet iſt etwas, ſondern Gott, der das Gedeihen giebt.

Verzeichniß der Muſikbeilagen nach ihrer Folgeordnung, und nach den Urhebern der Tonſätze.

Bis Nr. 36 einſchließlich bezeichnet die Überſchrift den Dichter, nicht den Tonſetzer; von da ab nur dieſen letzten. Wo bei Melodieen des Gemeinegeſanges Sänger und Setzer zuſammentreffen, iſt ein * entweder neben die Anfangszeile der Melodie geſetzt, oder neben den Namen des Tonſetzers, wenn die Melodieen aller von ihm mitgetheilten Tonſätze ihm angehören.

Johann Angelus. (Scheffler.)

1. Jeſu, wie ſüß iſt deine Liebe. 1689. Darmſt. G.-B.
2. Ach ſagt mir nichts von Gold und Schätzen. 1704. Freyl. I.
3. Dein' eigne Liebe zwinget mich ꝛc. 1704.
4. Du zuckerſüßes Himmelsbrod ꝛc. 1705. Freyl. I. Zugabe.
5. Hochheilige Dreieinigkeit ꝛc. 1704.
6. Höchſter Prieſter, der du dich ꝛc. 1704.
7. Komm Liebſter, komm in deinen Garten ꝛc. 1704.
8. Meine Seele, willſt du ruh'n ꝛc. 1690. Nürnb. G.-B.
9a. Spiegel aller Tugend ꝛc. 1698.
9b. — — — — 1704.
10. Wo iſt der Schönſte den ich liebe ꝛc. 1698.
11. Ich will dich lieben, meine Stärke ꝛc. 1704.

Chriſtian Friedrich Richter.

12. Die lieblichen Blicke, die Jeſus mir giebt ꝛc. 1698.
13. Es glänzet der Chriſten inwendiges Leben ꝛc.
14. Es koſtet viel ein Chriſt zu ſeyn ꝛc.
15. Hüter, wird die Nacht der Sünden ꝛc.
16. Mein Freund zerſchmilzt ꝛc.

} 1704.

17. O wie ſeelig ſind die Seelen ꝛc. 1710. Freyl. I. Anhang, S. 38.
18. Der ſchmale Weg iſt breit genug ꝛc. 1704.
19. Wirf ab von mir das ſchwere Joch ꝛc. 1704.
20. Mein Salomo, dein freundliches Regieren ꝛc. 1714. Freyl. II.
    So iſt denn nun die Hütte aufgebaut ꝛc. 1714. Ebendaſ.
    (Freylinghauſen.)

Bartholomäus Craſſelius.

21. Friede, ach Friede ꝛc. 1704.

Wolfgang Chriſtoph Deßler.

22. Mein Jeſu, dem die Seraphinen ꝛc.
23. Wie wohl iſt mir, o Freund der Seelen ꝛc.

} 1704.

Chriſtian Andreas Bernſtein.

24. Ihr Kinder des Höchſten, wie ſtehts um die Liebe ꝛc. 1704.

Chriſtian Jacob Koitſch.

25. Du biſt ja Jeſu meine Freude ꝛc. 1704.

Johann Chriſtian Nehring.

26. Die Tugend wird durchs Kreuz geübet ꝛc. 1704.

Johann Heinrich Schröder.

27. Eins iſt noth ꝛc. 1704.

Peter Lackmann.

28. Zerfließ mein Geiſt in Jeſu Blut ꝛc. 1698.

Johann Euſebius Schmidt.

29. Fahre fort, Zion fahre fort ꝛc. 1704.

D. Johann Chriſtian Lange.

30. Auf, Triumph! es kommt die Stunde ꝛc. 1698.
    (Erit, erit illa hora etc.)

Unbekannt.

31a. Ach alles, was Erde und Himmel ꝛc. 1698.
31b. — — — — — — — 1710.
32a. O Jeſu, mein Bräut'gam ꝛc. 1698.
32b. — — — — — 1704.

D. Abraham Hinkelmann.

33. Seligſtes Weſen, unendliche Wonne ꝛc. 1704.

Ludwig Andreas Gotter.

34. Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen ꝛc.
    (Salve crux beata, salve etc.) 1698.

Levin Johann Schlicht.

35. Ach mein Jeſu, ſieh, ich trete. 1710. (Anhang, S. 68.)

Bartholomäus Craſſelius. (S. Nr. 21.)

36. Nun ruht doch alle Welt ꝛc. 1710.

Reinhart Keiſer.

Aus ſeiner Paſſion, nach B. H. Brockes. 1712.

37. Und bald nahm er den Kelch ꝛc., die folgenden Einſetzungsworte und die Arie der Tochter Zion.
38. Ach wie hungert mein Gemüthe ꝛc. Choral. (Schmücke dich, o liebe Seele ꝛc.) Mel. 1649.
39. Soliloquium. Mich drückt der Sünden Centnerlaſt ꝛc. und Arie: Iſts möglich, daß dein Zorn ſich ſtille ꝛc.
40. Soliloquium. Wie ſchwer iſt meines Jammers Laſt ꝛc. und Aria a 2: Soll mein Kind, mein Leben ſterben.
41. Eli, eli, lama asabthani etc.
42. Soliloquium. Welch' ungeheurer Schmerz ꝛc. und Arie: Heul du Schaum ꝛc.
43. Arie: Die Roſen krönen ſonſt ꝛc.
44. Sind meiner Seele tiefe Wunden (Wechſelgeſang).
45. Arie: Die ihr Gottes Gnad' verſäumet ꝛc.
46. Arie: Mein Heiland, Herr und Fürſt ꝛc.
47. Ach Gott und Herr ꝛc. Choral. Mel. 1604.
48. O Menſchenkind, nur deine Sünd' ꝛc. Choral. Mel. 1641. (O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc.)
49. Mein' Sünd' mich werden kränken ſehr ꝛc. Choral. (Wenn mein Stündlein vorhanden iſt ꝛc.) Mel. nach 1560.

Aus dem „ſiegenden David"; nach 1728.

50. Geuß ſehr tief in mein Herz hinein ꝛc. (Choral.) (Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern ꝛc.) Mel. aus weltlichem Geſange; abgedruckt zuerſt 1599.

Georg Friedrich Händel.

Zwiſchen 1703 und 1709.

51ª. Ach Herr mich armen Sünder ꝛc. } Choral. Mel.
51ᵇ. Ehr' ſei im Himmelsthrone ꝛc. } vor 1601.

Aus ſeiner Paſſion nach B. H. Brockes. 1716.

52. Arie: Iſts möglich, daß dein Zorn ſich ſtille ꝛc.
53. — Die ihr Gottes Gnad' verſäumet ꝛc.
54. Duett: Soll mein Kind, mein Leben, ſterben ꝛc.
55. Ach wie hungert mein Gemüthe ꝛc. (Schmücke dich, o liebe Seele ꝛc.) Choral. Mel. 1649.

Johann Mattheſon.

Aus ſeiner Paſſion nach B. H. Brockes. 1718.

56. Ach wie hungert mein Gemüthe ꝛc. (Schmücke dich, o liebe Seele ꝛc.) Choral. Mel. 1649.
57. Ach Gott und Herr ꝛc. Choral. Mel. 1604.
58. O Menſchenkind, nur deine Sünd' ꝛc. (O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc.) Choral. Mel. 1641.
59. Arie: Die ihr Gottes Gnad' verſäumet ꝛc.

Georg Philipp Telemann.

Aus ſeinem Kirchenjahrgange von 1744.

60. Und alle Engel ſtunden um den Stuhl ꝛc. 3ſt. Chor.

Aus ſeiner Paſſion nach B. H. Brockes. 1718.

61. Soliloquium: Welch ungeheurer Schmerz ꝛc. und Arie: Heul' du Schaum ꝛc.

Aus dem ſeligen Erwägen, zwiſchen 1721 und 1740.

62. Arioso: Vater — die Kräfte wollen mir gebrechen ꝛc.

Aus dem „Tag des Gerichts". Zwiſch. 1740 u. 1750.

63. Chor: Es rauſcht, es rauſcht ꝛc.
64. Arie: Seid mir geſegnet, ihr Gerechten, und: Du Kön'g der Ehren Jeſu Chriſt. Choral. (Aus dem „Herr Gott dich loben wir" ꝛc. Nachbildung der alten Melodie des Te deum laudamus; 5. Jahrh.)
65. Chor: Ach Hülfe, weh' uns ꝛc.
66. Arie: Hinweg von meinem Angeſichte ꝛc.
67. Spruch mit dem Choral: Heilig iſt unſer Gott (Aus dem „Herr Gott dich loben wir" ꝛc. S. Nr. 64.) und Arie: Ein ew'ger Palm ꝛc.

Aus dem Tod Jeſu. 1757.

68. Chor: Unſre Seele iſt gebeuget zu der Erden ꝛc.

Carl Heinrich Graun.

Aus ſeiner älteren Paſſion; nach 1725.

69. Siehe, das iſt Gottes Lamm ꝛc. Terzett, mit dem Choral: Chriſte du Lamm Gottes ꝛc. (Die Melodie angeblich dem 10ten Jahrhunderte angehörig.)
70. Arie: Bis in den Tod iſt Jeſu Geiſt betrübet ꝛc. Im Hobot die Weiſe des Liedes: „Jeſu meines Lebens Leben" ꝛc., Mel. nach 1659.

Aus ſeiner ſpäteren Paſſion; gegen 1735.

71. Terzett: Chriſtus hat mit ſeinem Opfer ꝛc. mit dem Choral: „Wir danken dir, Herr Jeſu Chriſt" ꝛc. (Nun laßt uns den Leib begraben.) Mel. 1544.

Gottfried Heinrich Stölzel.

Zwiſchen 1719—1749.

72. Chor: Wo biſt du Sonne blieben ꝛc. (Anfangszeile der Mel.: Inſpruck ich muß dich laſſen ꝛc. Vor 1539.)
73. Chor: Lobt ihn mit Herz und Munde ꝛc. (Anfangszeile der Mel.: Von Gott will ich nicht laſſen. Nach dem Chore der 4ſt. Tonſatz derſelben. Mel. 1571.)

Johann Sebaſtian Bach.

I. Eigne Melodieen des Meiſters. Das Jahr des Tonſatzes iſt unbeſtimmt, wo es nicht daneben geſetzt iſt; alle wahrſcheinlich zwiſchen 1723 — 1747.

74. Jeſu richte mein Beginnen ꝛc.° 1734. (Hilf Herr Jeſu, laß gelingen.)
75. O Menſch, ſchau Jeſum Chriſtum an.°
76. Gottlob, es geht nunmehr zu Ende ꝛc.°
77. O Herzensangſt ꝛc.°
78. Kommt Seelen, dieſer Tag ꝛc.° 1736, bei Schemelli.
79. Kommt wieder aus der finſtern Gruft ꝛc.° desgl.
80. Dank ſei Gott in der Höhe ꝛc.°
81. Mein Jeſu, was für Seelenweh ꝛc.° 1736, bei Schemelli.
82ª. Gieb dich zufrieden und ſei ſtille ꝛc. 1736, bei Schemelli. Umarbeitung der Weiſe von Jacob Hinze, 1690.
82ᵇ. Gieb dich zufrieden ꝛc.°
83. Ich bin ja Herr in deiner Macht ꝛc.°
84. O liebe Seele, zieh die Sinnen ꝛc.° } 1736, bei
85. Vergiß mein nicht ꝛc.° } Schemelli.
86. Komm, ſüßer Tod ꝛc.° }

II. Unbegleitete Behandlungen älterer Chorsätze.

87. Die Nacht iſt kommen ꝛc. Mel. vor 1552. (Vetus melodia Sapphici carminis etc.)

88ᵃ. Chriſtus iſt erſtanden ꝛc. (Von dem Tod' erſtanden ꝛc.) Der Tonſatz 1682, bei Vopelius. Die Mel. 1531, im Brüdergeſangbuche.

88ᵇ. Chriſtus iſt erſtanden ꝛc. J. S. Bachs Umbildung und harmoniſche Behandlung.

89ᵃ. Ich will dich mit Fleiß bewahren ꝛc. (Mel. des Liedes: „Warum ſollt ich mich denn grämen" 1666) von Bach umgebildet.

89ᵇ. Warum ſollt' ich mich denn grämen ꝛc. Zweite Behandl.

90. O wir armen Sünder ꝛc. Mel. des Judasliedes, aus dem 15ten Jahrhundert.

91ᵃ. } Das alte Jahr vergangen iſt. Mel. 1646, im Cant.
91ᵇ. } ſacr. Gothan.

92. Ach Gott und Herr ꝛc. Mel. vor 1604.

93. Jeſus meine Zuverſicht ꝛc. Mel. 1657.

94. Jeſu meine Freude ꝛc. (Anfangschoral der gleichnamigen Motette.) Mel. 1656.

95. Schmücke dich, o liebe Seele ꝛc. Mel. 1649.

96. Seelenbräutigam ꝛc. Mel. 1698.

97ᵃ. Liebſter Gott, wann werd' ich ſterben ꝛc. Melodie und Tonſatz von Daniel Vetter, vor 1695.

97ᵇ. Herrſcher über Tod und Leben ꝛc. Bearbeitung eben dieſer Melodie von J. S. Bach.

98. Ach bleib bei uns, Herr Jeſu Chriſt. (Mel. 1639.)

99. Mein Jeſu, ſchmücke mich ꝛc. (O Jeſu ſüßes Licht ꝛc.) Die Mel. 1698, zu dem Liede: „Die Wolluſt dieſer Welt iſt Zucker unter Gallen" ꝛc.

100. Denk' nicht in deiner Drangſalshitze ꝛc. (Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc.) Mel. 1657. Recitativiſch-arioſe, einſtimmige, nur baßbegleitete Behandlung.

III. Kirchen-Cantaten über Choralmelodieen.

101. Warum betrübſt du dich mein Herz. Die Grundmelodie zwiſchen 1552—1561.

102. Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc. Die Grundmelodie 1599.

IV. Begleitete Behandlungen älterer Chorāle. (Aus Kirchen-Cantaten entlehnt.)

103. Er denket der Barmherzigkeit ꝛc. Als cantus firmus der Pilgerton, (Intonation des 113ten Pſalms der Vulgata: In exitu Israel etc.), dem 7ten Jahrhundert zugeſchrieben.

104ᵃ. Er iſt auf Erden kommen arm ꝛc. (Mel. Gelobet ſeyſt du, Jeſu Chriſt; 15tes Jahrh.)

104ᵇ. Er iſt auf Erden kommen arm ꝛc. (Zu der Mel. Vom Himmel hoch da komm ich her, 1543.)

105. Ertödt' uns durch dein' Güte ꝛc. (Herr Chriſt, der einig' Gott's Sohn.) Mel. 1524.

V. Frei erfundene Kirchen-Cantate.

106. Alſo hat Gott die Welt geliebt ꝛc.

VI. Orgelſätze.

107ᵃ. In dir iſt Freude bei allem Leide ꝛc.

107ᵇ. Die Grundmelodie dieſes Satzes in ihrer urſprünglichen Geſtalt, bei Gio. Gastoldo da Caravaggio (1591) zu dem Liede: A lieta vita, mit Unterlegung des deutſchen geiſtlichen Liedes von Lindemann.

108. Da Jeſus an dem Kreuze ſtundt ꝛc. Die Mel. aus dem 15ten Jahrhunderte.

109. Erſchienen iſt der herrlich' Tag ꝛc. Die Mel. 1560. (Canon in sub-bisdiapason, zwiſchen Sopran und Baß.)

110. Dies ſind die heil'gen zehn Gebot ꝛc. (Melodie des Wallfahrtliedes: „In Gottes Namen fahren wir" ꝛc. aus dem 13ten Jahrhundert.)

Johann Friedrich Doles.* 1758.

111. Du klagſt o Chriſt in ſchweren Leiden ꝛc.

112ᵃ. Du biſts, dem Ruhm und Ehr' gebühret.

112ᵇ. Gedanke, der uns Leben giebt ꝛc.

Carl Philipp Emanuel Bach.* 1787.

(Die 4ſtimmige Harmonie von Johann Chriſtoph Kühnau [1790], nach Bachs Bezifferung.)

113. Jauchzt, ihr Erlöſ'ten, dem Herrn ꝛc.

114. Gott iſt mein Lied ꝛc.

115. Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte ꝛc.

116. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.

117. Auferſtehn, ja auferſtehn ꝛc.

Johann Joachim Quanz.* 1760.

118. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.

119. Wer Gottes Wege geht ꝛc.

120. Gott iſt mein Lied ꝛc.

Johann Adam Hiller.* 1761.

121. Du klagſt und fühleſt die Beſchwerden ꝛc.

122. Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte ꝛc.

123. Nie will ich dem zu ſchaden ſuchen ꝛc.

124. Ich ſinke zu verweſen ein ꝛc.

Anhang.

Melchior Teſchner.* 1613.

125. } Valet will ich dir geben ꝛc.
} Wie ſoll ich dich empfangen ꝛc.

Übersicht der in vorstehendem Verzeichnisse enthaltenen geistlichen Melodieen nach ihrem Ursprunge und der Zeit ihrer Entstehung.

I. Geistliche Melodieen älteren Ursprungs.

1. Aus lateinischem Kirchengesange stammende.

5tes Jahrhundert.

64. Du Kön'g der Ehren Jesu Christ ꝛc.
67. Heilig ist unser Gott ꝛc.
(Aus dem Te deum laudamus.)

7tes Jahrhundert.

103. Er denket der Barmherzigkeit ꝛc.
(Intonation des 113ten Psalms der Vulgata: In exitu Israel etc.)

2. Aus mittelalterlichem deutschen geistlichen Gesange stammende.

10tes Jahrhundert.

69. Christe du Lamm Gottes ꝛc. (Bei Spangenberg, 1545.)

13tes Jahrhundert.

110. Dies sind die heil'gen zehn Gebot' ꝛc.
(Mel. des Wallfahrtliedes: In Gottes Namen fahren wir ꝛc.)

15tes Jahrhundert.

90. O wir armen Sünder ꝛc.
(Melodie des Judasliedes.)
104a. Gelobet seyst du, Jesu Christ ꝛc.
(Er ist auf Erden kommen arm ꝛc.)
108. Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc.

II. Geistliche Melodieen des sechzehnten Jahrhunderts.

1. Aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder entlehnte.

1531.

88a. Von dem Tod' erstanden ꝛc. } Surgit in hac die etc.
88b. Christus ist erstanden ꝛc. }

2. Auf weltliche Melodieen gegründete.

Vor 1539.

72. Wo bist du Sonne blieben ꝛc.
(Inspruck, ich muß dich lassen ꝛc.)

Vor 1552.

87. Die Nacht ist kommen ꝛc.
(Vetus melodia Sapphici carminis.)

1591.

107. a. b. In dir ist Freude ꝛc.
(A lieta vita etc.)

Vor 1599.

50. Wie schön leuchtet der Morgenstern ꝛc.
(Geuß sehr tief in mein Herz hinein.)

Vor 1601.

51. a. b. Ach Herr mich armen Sünder ꝛc.
(Mein G'müth ist mir verwirret.)

3. Geistliche Melodieen der lutherischen Kirche.

1524.

105. Herr Christ, der einig' Gotts Sohn.
(Ertödt uns durch dein' Güte ꝛc.)

1543.

101b. Vom Himmel hoch da komm ich her.
(Er ist auf Erden kommen arm ꝛc.)

1544.

71. Nun laßt uns den Leib begraben ꝛc.
(Wir danken dir Herr Jesu Christ ꝛc.)

1552—1561.

101. Warum betrübst du dich, mein Herz ꝛc.

1560.

109. Erschienen ist der herrlich' Tag ꝛc.

Nach 1560.

49. Wenn mein Stündlein vorhanden ist ꝛc.
(Mein' Sünd' mich werden kränken sehr ꝛc.)

1571.

73. Von Gott will ich nicht lassen ꝛc.
(Lobt ihn mit Herz und Munde ꝛc.)

1599.

102. Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc.

III. Geistliche Melodieen des siebzehnten Jahrhunderts.

Vor 1604.

47. 57. 92. Ach Gott und Herr ꝛc.

1613.

125. Valet will ich dir geben ꝛc.
(Wie soll ich dich empfangen ꝛc.)

1641.

48. 58. O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc.
(O Menschenkind, nur deine Sünd' ꝛc.)

1646.

91. a. b. Das alte Jahr vergangen ist ꝛc.

1649.

38. 55. 56. Schmücke dich o liebe Seele.
Ach wie hungert mein Gemüthe ꝛc.

1656.

91. Jeſu meine Freude ꝛc.

1657.

93. Jeſus meine Zuverſicht ꝛc.
100. Wer nur den lieben Gott läßt walten.
(Denk' nicht in deiner Drangſalshitze ꝛc.)

1659.

98. Ach bleib bei uns, Herr Jeſu Chriſt.

Nach 1659.

70. Jeſu, meines Lebens Leben ꝛc.

1666.

89. a. b. Warum ſollt' ich mich denn grämen ꝛc.
(Ich will dich mit Fleiß bewahren ꝛc.)

1690.

8. Meine Seele, willt du ruhn ꝛc.
82ª. Gieb dich zufrieden und ſei ſtille ꝛc.

1695.

97. a. b. Liebſter Gott, wann werd ich ſterben ꝛc.
(Herrſcher über Tod und Leben ꝛc.)

1698.

1. Jeſu, wie ſüß iſt deine Liebe ꝛc.
9ª. Spiegel aller Tugend ꝛc.
10. Wo iſt der Schönſte, den ich liebe ꝛc.
12. Die lieblichen Blicke, die Jeſus mir giebt ꝛc.
28. Zerfließ mein Herz ꝛc.
30. Auf, Triumph, es kommt die Stunde ꝛc.
(Erit, erit illa hora etc.)
31ª. Ach, alles was Erde und Himmel ꝛc.
32ª. O Jeſu, mein Bräut'gam ꝛc.
34. Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen ꝛc.
(Salve crux beata, salve etc.)
96. Seelenbräutigam ꝛc.
99. Mein Jeſu, ſchmücke mich ꝛc.
(Die Wolluſt dieſer Welt ꝛc.)

IV. Geiſtliche Melodieen des achtzehnten Jahrhunderts.

1704.

2. Ach ſagt mir nichts von Gold und Schätzen ꝛc.
5. Hochheilige Dreieinigkeit ꝛc.
6. Höchſter Prieſter, der du dich ꝛc.
7. Komm Liebſter, komm in deinen Garten ꝛc.
9ᵇ. Spiegel aller Tugend ꝛc.
11. Ich will dich lieben, meine Stärke ꝛc.
13. Es glänzet der Chriſten inwendiges Leben ꝛc.
14. Es koſtet viel, ein Chriſt zu ſeyn ꝛc.
15. Hüter, wird die Nacht der Sünden ꝛc.
16. Mein Freund zerſchmilzt ꝛc.
18. Der ſchmale Weg iſt breit genug ꝛc.
19. Wirf ab von mir das ſchwere Joch ꝛc.
21. Friede, ach Friede ꝛc.
22. Mein Jeſu, dem die Seraphinen ꝛc.
23. Wie wohl iſt mir, o Freund der Seelen ꝛc.
24. Ihr Kinder des Höchſten, wie ſtehts um die Liebe ꝛc.
25. Du biſt ja, Jeſu, meine Freude ꝛc.
26. Die Tugend wird durchs Kreuz geübet ꝛc.
27. Eins iſt noth ꝛc.
29. Fahre fort, Zion fahre fort ꝛc.
32ᵇ. O Jeſu, mein Bräut'gam ꝛc.
33. Seeligſtes Weſen, unendliche Wonne ꝛc.

1705.

4. Du zuckerſüßes Himmelsbrod ꝛc.

1710.

17. O wie ſeelig ſind die Seelen ꝛc.
31ᵇ. Ach alles was Erde und Himmel umſchließet ꝛc.
35. Ach mein Jeſu, ſieh ich trete ꝛc.
36. Nun ruht doch alle Welt ꝛc.

1714.

3. Dein' eigne Liebe zwinget mich ꝛc.
20. So iſt denn nun die Hütte aufgebauet ꝛc.
(Mein Salomo, dein freundliches Regieren ꝛc.)

Nach 1723.

75. O Menſch, ſchau Jeſum Chriſtum an ꝛc.
76. Gottlob, es geht nunmehr zu Ende ꝛc.
77. O Herzensangſt ꝛc.
80. Dank ſei Gott in der Höhe ꝛc.
82ᵇ. Gieb dich zufrieden ꝛc.
83. Ich bin ja Herr in deiner Macht ꝛc.

1734.

74. Hilf Herr Jeſu, laß gelingen ꝛc.
(Jeſu richte mein Beginnen ꝛc.)

1736.

78. Kommt Seelen, dieſer Tag ꝛc.
79. Kommt wieder aus der finſtern Gruft ꝛc.
81. Mein Jeſu, was für Seelenweh ꝛc.
84. O liebe Seele, zieh die Sinnen ꝛc.
85. Vergiß mein nicht, mein allerliebſter Herr ꝛc.
86. Komm, ſüßer Tod ꝛc.

1758.

111. Du klagſt o Chriſt in ſchweren Leiden ꝛc.
112. Du biſts, dem Ruhm und Ehr' gebühret ꝛc.
112ª. Gedanke, der uns Leben giebt ꝛc.

1760.

118. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
119. Wer Gottes Wege geht ꝛc.
120. Gott iſt mein Lied ꝛc.

1761.

121. Du klagſt, und fühleſt die Beſchwerden ꝛc.
122. Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte ꝛc.
123. Nie will ich dem zu ſchaden ſuchen ꝛc.

1780.

124. Ich ſinke zu verweſen ein ꝛc.

1787.

113. Jauchzt ihr Erlöſ'ten ꝛc.
114. Gott iſt mein Lied ꝛc.
115. Wie groß iſt des Allmächt'gen Güte ꝛc.
116. Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.
117. Auferſtehn, ja auferſtehn ꝛc.

Bei dieſem Verzeichniſſe ſind die Tonſätze:

1. von Reinhard Keiſer (1712): 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46;
2. von Händel (1716): 52, 53, 54;
3. von Mattheſon (1718): 59;
4. von Telemann (1718): 61;
   " " (1721—1740): 62;
   " " (1740—1750): 63, 65, 66;
   " " (1744): 60;
   " " (1757): 68;
5. von J. S. Bach (1723—1750): 106 unberückſichtigt geblieben, weil ſie weder geiſtliche Melodieen im engeren Sinne geben, noch ſich auf ſolche gründen, ſondern freie Erfindungen ſind.

Überſicht der in allen drei Theilen des Werkes enthaltenen geiſtlichen Melodieen nach ihrem Urſprunge und der Zeit ihrer Entſtehung.

I. Geiſtliche Melodieen älteren Urſprungs.

(Vor der Reformation.)

1. Aus lateiniſchem Kirchengeſange ſtammende.

4tes Jahrhundert.

Veni redemptor gentium. I. 118.
(Umbildung vom Jahre 1535.)
Jam moesta quiesce querela. I. 139.

5tes Jahrhundert.

A solis ortus cardine. I. 13. II. 17.
Du Kön'g der Ehren, Jeſu Chriſt ꝛc. III. 64.
Heilig iſt unſer Gott ꝛc. III. 67.
(Aus dem Te Deum laudamus.)

6tes Jahrhundert.

Salve festa dies. I. 5. 151.
(Umbildungen; die erſte aus dem 15ten Jahrhunderte, die zweite aus der letzten Hälfte des 16ten.)
Rex Christe factor omnium. I. 59.
(Umbildung aus der letzten Hälfte des 16ten Jahrh.)

7tes Jahrhundert.

Er denket der Barmherzigkeit ꝛc. III. 103.
(Intonation des 113ten Pſalms der Vulgata: In exitu Israel etc. übertragen auf das deutſche Magnificat.)

8tes Jahrhundert.

Veni creator spiritus. I. 40. 97.
(Umbildungen vom Jahre 1535.)
I. 119. (Umbildung vom Jahre 1524.)
II. 214. 215. (Die Weiſe in urſprünglicher Geſtalt.)
Christe qui lux. I. 64.

10tes Jahrhundert.

Grates nunc omnes. I. 81. 84.

11tes Jahrhundert.

Veni sancte spiritus, reple etc. I. 10.

12tes Jahrhundert.

Mittit ad virginem etc. I. 85.

Zwiſchen dem 13ten und 15ten Jahrhundert.

Patris sapientia. (Chriſtus der uns ſeelig macht.) II. 100. 101. 113.

14tes Jahrhundert.

Resonet in laudibus. I. Zw. Abth. 1.
Quem pastores laudavere. " " " 86.
Nunc angelorum gloria. " " " 86.
Ave Hierarchia. " " " 85.

15tes Jahrhundert.

In dulci jubilo. I. 120.

2. Aus mittelalterlichem deutſchen geiſtlichen Geſange.

10tes Jahrhundert. (Angeblich.)

Chriſte, du Lamm Gottes ꝛc. III. 69. (Bei Spangenberg, 1545.)

12tes Jahrhundert.

Chriſt iſt erſtanden ꝛc. I. Erſte Abth. 1. Zw. Abth. 6.

13tes Jahrhundert.

Nun bitten wir den heiligen Geiſt. I. 15.
Dies ſind die heil'gen zehn Gebot ꝛc.
(Melodie des Wallfahrtliedes: In Gottes Namen fahren wir ꝛc.) III. 110.

15tes Jahrhundert.

Gelobet seyst du, Jesu Christ. I. 3w. Abth. 2. 51. 121. II. 21. 216. III. 104ª.
Da Jesus an dem Kreuze stund. I. 3w. Abth. 3. 62. 123. II. 104. 217. III. 108.
O du armer Judas. I. 4. 67. 91. III. 90.
Dich Frau vom Himmel ruf ich an ꝛc. I. 88.
Maria zart ꝛc. I. 89.
Es ist ein' Ros' entsprungen ꝛc. I. 90.
Mitten wir im Leben sind ꝛc. I. 92. II. 118.
Komm heiliger Geist, Herre Gott ꝛc. I. 127.
Gott sei gelobet und gebenedeiet. I. 132.
Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc. I. 57.

3. Auf weltliche Melodieen gegründete.

15tes Jahrhundert.

Es ist das Heil uns kommen her ꝛc. I. 12. 43. 46. 54. 98. 132.
Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc. I. 75.

II. Geistliche Melodieen des 16ten Jahrhunderts.

1. Aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder.

1531.

Der Tag vertreibt die finstre Nacht ꝛc. I. 101.
O Jesu Christe, Gottes Sohn ꝛc.
(Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc.
Nun loben wir mit Innigkeit ꝛc.) I. 83.
Von dem Tod' erstanden ꝛc. } Surgit in hac III. 88ª.
Christus ist erstanden ꝛc. } die etc. „ 88ᵇ.
Wir glauben an Gott den Vater ꝛc. II. 19.
Den Vater dort oben ꝛc. II. 60.

1541.

Jesus Christus unser Herr und Heiland ꝛc.
(O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen) II. 52.

1564.

Als Jesus Christus, Gottes Sohn ꝛc. II. 18.
Lob sei dir, gütiger Gott ꝛc. II. 61.
(Herr ich denk' an jene Zeit ꝛc.)

2. Calvinische Psalmweisen.

Wahrscheinlich zum grösesten Theile auf weltliche Weisen gegründet. Vor 1562.

Psalm	19	II. 65.
„	42	I. 25. 47. II. 62.
„	51	I. 26.
„	65	I. 27.
„	76	I. 28.
„	77	I. 29. II. 63.
„	81	I. 30.
„	82	I. 32.
„	100.	I. 33.
Psalm	111	I. 34.
„	116	I. 35.
„	117 (127)	I. 55. Dort irrthümlich Seth Calvisius zugeschrieben. (Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc.)
„	130	I. 48.
„	131	I. 36.
„	139	I. 31.
„	140	II. 53.
„	142	I. 37.

3. Auf weltliche Melodieen gegründete.

1512.

Sie ist mir lieb, die werthe Magd ꝛc. I. 68. 87.
(Ach Lieb' mit Leid ꝛc.)

1529 (30).

Was mein Gott will ꝛc. I. 66. 138. II. 112.
(Il me suffist de tous mes maulx. I. 138ª.)

Vor 1535.

Mag ich Unglück nit widerstahn ꝛc. I. 116.
(Weltliches Lied gleichen Anfangs.)
Vom Himmel kam der Engel Schaar ꝛc. } I. 21.
Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. }
(Aus frembden Landen komm ich her.)

Vor 1537.

Der Gnadenbrunn thut fließen ꝛc. I. 108.
(Die Brünnlein die da fließen ꝛc.) 108ª.

Vor 1539.

Ich dank' dir lieber Herre ꝛc. I. 137.
(Entlaubt ist uns der Walde ꝛc.)
O Welt ich muß dich lassen. I. 100.
(Insbruck ich muß dich lassen.) I. 100ª.
(Wo bist du Sonne blieben ꝛc.) III. 72.

Vor 1552.

Die Nacht ist kommen ꝛc.
Vetus melodia sapphici carminis. II. 108ª.

1591.

In dir ist Freude bei allem Leide ꝛc. III. 107ª.
(A lieta vita etc.) III. 107ᵇ.

Vor 1599.

Wie schön leuchtet der Morgenstern ꝛc. I. 70. 99.
(Wie schön leuchten die Äugelein ꝛc.)
Geuß sehr tief in mein Herz hinein ꝛc. III. 50.

Vor 1601.

Herzlich thut mich verlangen ꝛc. } I. 80.
O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc. }
(Mein G'müth ist mir verwirret ꝛc.)
Ich harrete des Herren ꝛc. II. 54.
O Herr mich armen Sünder ꝛc. III. 51. a. b.

4. Geiſtliche Melodieen der lutheriſchen Kirche.

1523.

Nun freut euch, lieben Chriſteng'mein ꝛc. I. 18.
Freut euch des Herrn, ihr Chriſten all ꝛc. II. 57.

1524.

Aus tiefer Noth ꝛc. (die phrygiſche Weiſe). I. Erſte Abth. 2. Zw. Abth. 79. II. 32. c.
Aus tiefer Noth ꝛc. (die ioniſche Weiſe). I. 135.
Ach Gott vom Himmel ſieh darein ꝛc. (die phrygiſche Weiſe). I. 14.
Ach Gott vom Himmel ſieh darein ꝛc. (die mixolydiſche Weiſe). I. 17. 45.
Herr Chriſt, der einig' Gotts Sohn ꝛc. I. 78. 133. II. 99. 115. 140. III. 105.
Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin ꝛc. II. 5.
Erbarm' dich mein, o Herre Gott ꝛc. I. 73. II. 111.
Chriſt lag in Todesbanden ꝛc. I. 16. 63. 74.
Mein' Seel' erhebt den Herren mein ꝛc. I. 50.
Fröhlich wollen wir Halleluja ſingen. I. 53.

1525.

O Herre Gott, begnade mich. I. 7.
Bedenk o Menſch die Angſt ꝛc. II. 51.
An Waſſerflüſſen Babylon ꝛc. I. 19. II. 55.
Der Thöricht ſpricht, es iſt kein Gott ꝛc. I. 52.
Es ſind doch ſelig alle die ꝛc.
O Menſch bewein' dein' Sünde groß ꝛc. } I. 72.
Gebenedeit ſei Gott der Herr ꝛc. II. 6.
Ach Gott, wie lang' vergiſſeſt mein ꝛc. II. 8.
O Herr, wer wird Wohnunge han ꝛc. II. 9.
Dies ſind die heil'gen zehn Gebot ꝛc. II. 10. (Die doriſche Weiſe.)

1529 (30).

Ein' feſte Burg iſt unſer Gott ꝛc. I. 24. 61. 76. II. 93. 141.

1535.

Jeſus Chriſtus unſer Heiland, der den Tod ꝛc. I. 126.
Durch Adams Fall ꝛc. I. 128.
Ich ruf' zu dir, Herr Jeſu Chriſt ꝛc. I. 129. II. 102.
O Herre Gott, dein göttlich Wort ꝛc. I. 131.
Nun freut euch, lieben Chriſteng'mein (die 2te ioniſche Weiſe). I. 134.
Ach lieben Chriſten ſeid getroſt ꝛc. II. 20.

1536.

Auf dieſen Tag bedenken wir ꝛc. II. 11.

1537.

Vater unſer im Himmelreich ꝛc. I. 153. II. 141.

1540.

Nun lob' mein' Seel' den Herren. I. 22. 136.
Allein Gott in der Höh' ſei Ehr ꝛc. I. 23. 77.
O Lamm Gottes unſchuldig ꝛc. I. 96. 124.

1543.

Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. (zweite, ioniſche Weiſe). I. 122.
Er iſt auf Erden kommen an ꝛc. III. 104[b].

1544.

O allmächtiger Gott, dich lobt der Chriſten Rott ꝛc. I. 8.
Der ehlich' Stand ꝛc. I. 9.
Nun laßt uns den Leib begraben ꝛc. I. 20.
Wir danken dir, Herr Jeſu Chriſt ꝛc. III. 71.

1545.

Allein zu dir, Herr Jeſu Chriſt ꝛc. I. 38. 130.

Vor 1550.

Nun freut euch, Gottes Kinder all ꝛc. II. 59.

1551.

Gott hat das Evangelium ꝛc. I. 60.

Zwiſchen 1552 und 1561.

Warum betrübſt du dich mein Herz ꝛc. II. 122. III. 101.

1560.

Lobt Gott ihr Chriſten allzugleich ꝛc. I. 42.
Erſchienen iſt der herrlich' Tag ꝛc. I. 82. III. 109.

Nach 1560.

Wenn mein Stündlein vorhanden iſt ꝛc.
Mein Sünd' mich werden kränken ſehr ꝛc. III. 49.

Vor 1564.

Erſtanden iſt der heilig' Chriſt ꝛc. II. 7.

1565.

Mein lieber Herr, ich preiſe dich ꝛc. I. 93.

Vor 1566.

Chriſt, der du biſt der helle Tag ꝛc. II. 141.

1566.

Schau, wie lieblich und gut ꝛc. I. 49.

1568.

Lobet den Herrn, denn er iſt ſehr freundlich. I. 39.

1569.

Mein' Seel' erhebt zu dieſer Friſt ꝛc. I. 95.

1571.

Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc.
(die nicht gebräuchlich gewordene Weiſe des Matthias Gaſtritz.) I. 109.
Von Gott will ich nicht laſſen ꝛc. I. 110.
Lobt ihn mit Herz und Munde ꝛc. III. 73.

1575.

Herzlich thut mich erfreuen ꝛc. I. 44.
Nun iſt es Zeit zu ſingen hell ꝛc. I. 102.
Ich weiß, daß mein Erlöſer lebt ꝛc. I. 103.

1577.

Höret ihr Eltern, Chriſtus ſpricht ꝛc. I. 104.
Ihr Alten pflegt zu ſagen ꝛc. I. 111.
Age nunc parve puer etc. I. 112.

1585.

Es ſtehn an Gottes Throne ꝛc. I. 105.
In dieſer öſterlichen Zeit ꝛc. I. 113.
Der heilig' Geiſt vom Himmel kam ꝛc. I. 114. 114ᵃ.

1587.

Freut euch ihr lieben Chriſten ꝛc. I. 41.
Nun laßt uns Gott den Herren ꝛc. I. 106.

1588.

Jeſus Chriſtus unſer Heiland ꝛc. I. 107.
Umbildung der unter dem Jahre 1535 angeführten doriſchen Weiſe in das Mixolydiſche.

1589.

Seelig iſt der gepreiſet ꝛc. I. 115.
Neuere Melodie und Tonſatz für den 128ſten Pſalm. (J. Eccard.)

1593.

Herzlich lieb hab' ich dich o Herr ꝛc. I. 56. II. 56.
(Die gebräuchliche Weiſe.)

1594.

Mein' Seel' erhebt den Herren mein ꝛc. I. 151.
Mit Fried' und Freud' ꝛc. I. 155.
Neuere Melodieen und Tonſätze für beide ältere Lieder. (A. Gumpeltzhaimer.)

1597.

Herr Jeſu Chriſt, wahr' Menſch und Gott ꝛc. I. 125.
Es iſt gewißlich an der Zeit ꝛc. II. 3.
(In Seth Calviſius' Harmonia cantionum ecclesiasticarum.)

1598.

(Feſtlieder Eccards.)

Freu dich du werthe Chriſtenheit ꝛc. I. 140.
Übers Gebirg Maria geht ꝛc. I. 141.
Der Zacharias ganz verſtummt ꝛc. I. 142.
O Freude über Freud' ꝛc. I. 143.
Maria das Jungfräuelein ꝛc. I. 144.
(Maria wallt zum Heiligthum ꝛc.)
Im Garten leidet Chriſtus Noth ꝛc. I. 145.
Zu dieſer öſterlichen Zeit ꝛc. I. 146.
Mein' ſchönſte Zier und Kleinod biſt ꝛc. I. 147.
Der heilig' Geiſt vom Himmel kam ꝛc. I. 148.
Aus Lieb' läßt Gott der Chriſtenheit ꝛc. I. 149.
Freut euch ihr Chriſten alle, der Siegsheld ꝛc.
(Gar luſtig jubiliren.) II. 223.

1599.

Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc. I. 69. II. 224. III. 102.

Aus den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts, ohne genauere Zeitbeſtimmung.

Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc. I. 58.
Du Friedefürſt, Herr Jeſu Chriſt ꝛc. I. 65.
Wacht auf ihr Chriſten alle ꝛc. I. 71.
Mein' Seel' o Herr muß loben dich ꝛc. I. 94.

1600.

Nachdem die Sonn' beſchloſſen ꝛc. I. 150.

III. Geiſtliche Melodieen des ſiebzehnten Jahrhunderts.

Vor 1604.

Ach Gott und Herr ꝛc. II. 108ᵃ. III. 47. 57. 92.

1607.

Ach Gott und Herr ꝛc. (Phrygiſch.) II. 12.
Der unweiſ' Mann in ſeinem Herzen ſpricht ꝛc. II. 22.
Ich dank' dir Herr, von Herzen rein ꝛc. II. 23.
Nun ſingt ein neues Lied dem Herrn ꝛc. II. 24.
Gott ſegne uns durch ſeine Güte ꝛc. II. 25.

1608.

Ich dank' dir Gott für alle Wohlthat ꝛc. II. 1.
Der Tag hat ſich geneiget ꝛc. II. 2.

1610.

Herr Jeſu Chriſt, wahr' Menſch und Gott ꝛc. II. 4.
Ich dank' dir ſchon durch deinen Sohn ꝛc. II. 58.

1612.

Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. II. 13.
Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit ꝛc. II. 14.
Herr Jeſu Chriſt, wahr' Menſch und Gott ꝛc. II. 15.
Wenn wir in höchſten Nöthen ſeyn ꝛc. II. 16.

1613.

Such' wer da will ein ander Ziel ꝛc. II. 44.
Das alte Jahr iſt nun vergangen ꝛc. II. 47.
Valet will ich dir geben ꝛc. II. 200. III. 125.
(Wie ſoll ich dich empfangen ꝛc.)

1619.

Jeſu Pein, Leiden und Tod. I. 156.

1620.

Herr Gott, nun ſchleuß den Himmel auf ꝛc. II. 33.
Herr Gott Vater, ich glaub' an dich ꝛc. II. 34.

1627.

O Jeſu, wie iſt dein' Geſtalt ꝛc. II. 26.
Ich weiß daß mein Erlöſer lebt ꝛc. II. 27. (Schriftſpruch; als Motett.)
Der Bräut'gam wird bald rufen ꝛc. II. 32ᵃ.
Auf meinen lieben Gott ꝛc. II. 105.
Seligkeit, Fried', Freud' und Ruh ꝛc. II. 107.
Als Umbildung: Zion klagt mit Angſt und Schmerzen (1640). II. 77.

1628.

Ich heb' mein' Augen ſehnlich auf ꝛc. II. 103.
Mach's mit mir Gott nach deiner Güt' ꝛc. II. 106.

1631.

Wenn ich in Todesnöthen bin ꝛc. II. 28.
Ein Würmlein bin ich, arm und klein ꝛc. II. 29.

1632.

O großer Gott von Macht ꝛc. II. 30.

1633.

Mein' Wallfahrt ich vollendet hab' ꝛc. II. 209.

1638.

Mein Dankopfer, Herr, ich bringe ꝛc. II. 64.

Vor 1639.

Was hilft fein hübſch und fein ꝛc. II. 31.
(Sagt, was hilft alle Welt.)
Der Bräut'gam wird bald rufen ꝛc. II. 32b.
(Zweite Melodie.)

1640.

Jeſu, du Gottes Lämmelein ꝛc. II. 35.
Herzliebſter Jeſu, was haſt du verbrochen ꝛc. II. 76.
Von Gott will ich nicht laſſen ꝛc. II. 78.
(S. auch Nr. II. 77. in Bezug auf Nr. 107.)

1641.

Ich ſteh' in Angſt und Pein ꝛc. II. 69.
Ermuntre dich mein ſchwacher Geiſt ꝛc. II. 142.
O Traurigkeit, o Herzeleid ꝛc. II. 143.
(O Menſchenkind, nur deine Sünd ꝛc.) III. 48. 58.
Laſſet uns den Herren preiſen ꝛc. II. 144.

1642.

Im finſtern Stall, o Wunder groß ꝛc. II. 45.
Nun laßt uns mit den Engelein ꝛc. II. 46.
Wach auf mein Geiſt, erhebe dich ꝛc. II. 145.
(Als Umbildung: O Ewigkeit du Donnerwort, 143a, unter 1658.)
Werde munter mein Gemüthe ꝛc. II. 146.
Ich will den Herren ewig loben ꝛc. II. 147.

1643.

Gott des Himmels und der Erden ꝛc. II. 66.
O Chriſte Schutzherr deiner Glieder ꝛc. II. 67.

1644.

Chriſte, du Beiſtand deiner Kreuzgemeine ꝛc. II. 39.
Heut' iſt o Menſch ein großer Trauertag ꝛc. } II. 40.
Schaut ihr Sünder ꝛc.
Wenn ich in Angſt und Noth ꝛc. II. 41.
Nun preiſet alle ꝛc. II. 42.
Mein' Augen ſchließ ich jetzt ꝛc. II. 43.
Der Herr fährt auf mit Lobgeſang ꝛc. II. 48.
Komm heil'ger Geiſt, dein' Hülf' uns leiſt ꝛc. II. 49.
Sollte denn das ſchwere Leiden ꝛc. II. 50. (Dialog.)
Hör' liebe Seel', dir ruft der Herr ꝛc. II. 170.

Vor 1646.

Das Jeſulein ſoll doch mein Troſt ꝛc. II. 36.
Ich freu' mich in dem Herren ꝛc. II. 37.
Auf meinen Herren Jeſum Chriſt ꝛc. II. 38.
Freuet euch ihr Chriſten alle ꝛc. II. 114.
Das alte Jahr vergangen iſt ꝛc. III. 91. a. b.

1648.

Ich bin ja Herr in deiner Macht ꝛc. II. 68.
Bleiches Antlitz ſei gegrüßet ꝛc. II. 148.

1649.

O du allergrößte Freude ꝛc. II. 74.
Biſt du nicht, o theurer Schatz ꝛc. II. 75.
Auf auf mein Herz mit Freuden ꝛc. II. 79.
Nicht ſo traurig, nicht ſo ſehr ꝛc. II. 80.
Herr ich habe mißgehandelt ꝛc. II. 81.
Laſſet uns den Herren preiſen ꝛc. II. 82.
Nun danket alle Gott ꝛc. II. 83.
Schmücke dich o liebe Seele ꝛc. II. 84.
(Ach wie hungert mein Gemüthe ꝛc.) III. 38. 55. 56.
Du o ſchönes (gebautes) Weltgebäude ꝛc. II. 85.
O wie ſelig ſeid ihr doch, ihr Frommen ꝛc. II. 86.
Welt, ade, ich bin dein müde ꝛc. II. 110.
O Menſch, all' irdiſch' Freud' veracht ꝛc. II. 167. } Reimſprüche.
Lernet kennen bald den Tod ꝛc. II. 168. }

1650.

O Jeſulein ſüß, o Jeſulein mild ꝛc. II. 218.

1651.

O Gott, der du mit eigner Hand ꝛc. II. 149.
Sehr groß o Gott iſt deine Macht ꝛc. II. 150.
Wach auf, wach auf, du ſichre Welt ꝛc. II. 151.
O Vater aller Gnaden ꝛc. II. 152.
Friſch auf und laßt uns ſingen ꝛc. II. 153.
Auf auf, ihr Reichsgenoſſen ꝛc. II. 154.
Mein Herz hör' auf zu trauern ꝛc. II. 155.
Herr Jeſu Chriſt, dich zu uns wend' ꝛc. II. 199.

1652.

Vater, deine Ruth ꝛc. II. 71.

1653.

Brunnquell aller Güter ꝛc. II. 87.
O Gott du frommer Gott ꝛc. II. 88.
Kündlich groß ꝛc. II. 109. (Schriftſpruch; als Motett.)
Warum ſchlägt den Tyrannen ꝛc. II. 172.

1655.

O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit ꝛc. II. 156.
Werde Licht, o Stadt der Heiden ꝛc. II. 157.
Nun wohlauf ihr meine Sinnen ꝛc. II. 169.

1656.

Der große Drach', die alte Schlang' ꝛc. II. 72.
Ach was für Pein mein Jeſulein ꝛc. II. 73.
O Jeſu Chriſt, dein Kripplein iſt ꝛc. II. 89.
Fröhlich ſoll mein Herze ſpringen ꝛc. II. 90.
Jeſu meine Freude ꝛc. II. 91. III. 94.

1657.

Jeſus meine Zuverſicht ꝛc. II. 92. III. 93.
Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc. II. 121.
(Denk' nicht in deiner Drangſalshitze ꝛc.) III. 100.
Lobt den Herrn weit und fern ꝛc. II. 184.

1658.

O Ewigkeit du Donnerwort ꝛc. als Umbildung der Melodie: Wach' auf mein Geiſt, erhebe dich ꝛc. II. 145a.
Meinen Jeſum laß ich nicht ꝛc. II. 116.

Meine Seele Gott erhebt ꝛc. II. 117.
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig ꝛc. II. 118.
Bis hin an des Kreuzes Stamm ꝛc. II. 119.
Schmücket das Feſt mit Mayen ꝛc. II. 120.

1659.

Herr Jeſu, Troſt in aller Noth ꝛc. II. 70.
Wie geh' ich ſo gebückt ꝛc. II. 158.
Laßt uns jauchzen, laßt uns ſingen ꝛc. II. 173.
Jeſu, du, du biſt mein Leben ꝛc. II. 174.
Ach bleib bei uns, Herr Jeſu Chriſt ꝛc. II. 210. III. 98.

Nach 1659.

Jeſu meines Lebens Leben ꝛc. III. 70.

1660.

Heran ihr Spötter ꝛc. II. 160.
Ach Herr wie magſt du meiner doch ꝛc. II. 161.
Als erſt die Welt geſchaffen war ꝛc. II. 162.
Wohlan ich will es wagen ꝛc. II. 164.
Zu dir ſoll unſer Herz und Mund ꝛc. II. 165.
Zum Streite bin ich, Herr, bereit ꝛc. II. 166.

1661.

Ach was ſoll ich Sünder machen ꝛc. II. 171.

1662.

Es iſt genug, ſo nimm, Herr, meinen Geiſt ꝛc. II. 123.
Du keuſche Seele du ꝛc. II. 124.
Es kommet dein Jeſus, du gläubige Schaar ꝛc. II. 125.
Hier grünt des Aaronis Stab ꝛc. II. 126.
Zions Fürſt aus Davids Saamen ꝛc. II. 127.
Es iſt genug, nun geh ich fort ꝛc. II. 128.
Iſt das Grab auch noch verriegelt ꝛc. II. 129.
Triumph, ihr Himmel freuet euch ꝛc. II. 130.
Nun gießet der Höchſte den gnädigen Regen ꝛc. II. 131.
Der große Drache zürnt ꝛc. II. 132.
Ach du Menſchenblum ꝛc. II. 134.
Seele, was iſt ſchöners wohl ꝛc. II. 135.
Recht wunderbarlich ſtund gebauet ꝛc. II. 159.
Unmöglich konnt ich tragen ꝛc. II. 163.
(Umbildungen dieſer Melodie [163ª] und der unter 1660, 162 angeführten [162ª].)

1664.

Ja, er iſt's, das Heil der Welt ꝛc.
(Liebſter Jeſu, wir ſind hier ꝛc.) II. 133.

1666.

Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld ꝛc. II. 96.
Gieb dich zufrieden und ſei ſtille ꝛc. II. 97.
Warum ſollt ich mich denn grämen ꝛc. II. 98.
(Ich will dich mit Fleiß bewahren ꝛc.) III. 89 a. b.

1667.

Herr, der du mich mit andern auserſehen ꝛc. II. 175.
Mein Seelenbräutigam ꝛc. II. 176.
Mein Gott, nun hab' ich dir verheißen ꝛc. II. 177.
Das höchſte Gut, darin mein Sinn beruht ꝛc. II. 178.
Wie bin ich doch ſo ſehr betrübt ꝛc. II. 179.
Dieſes iſt ein Tag der Wonne ꝛc. II. 180.
Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel ꝛc. II. 181.

1674.

Ihr Geſtirn, ihr hohlen Lüfte ꝛc. II. 182.
Meinen Jeſum laß ich nicht ꝛc. II. 183.
(Zweite Melodie.)

1676.

Nun die übermüde Nacht ꝛc. II. 136.
Gehet in die Chriſtenſchul' ꝛc. II. 201.
Lobet den Herren mit ewigem Ruhm ꝛc. II. 202.
Glaub' es nicht, es ſind Gedanken ꝛc. II. 203.
Wach auf, mach auf die Pforten ꝛc. II. 204.
Ermuntert euch, ihr müden Seelen ꝛc. II. 205.
Schaue Jeſu, ſchau' vom Himmel ꝛc. II. 206.
O Ewigkeit, o Ewigkeit ꝛc. II. 207.
Wo biſt du liebſter Freund ꝛc. II. 208.

1677.

Komm Jeſu, komm doch her zu mir ꝛc. II. 137.

1678.

Auf o Freundin, meine Wonne ꝛc. II. 138.
O Jeſu, du biſt mein ꝛc. II. 195.

1680.

Meine Hoffnung ſtehet feſte ꝛc. II. 188.
Ach wachet, wachet auf ꝛc. II. 189.
Wunderbarer König ꝛc. II. 190.
Unſer Herrſcher, unſer König ꝛc. II. 191.
Der Tag iſt hin, mein Jeſu ꝛc. II. 193.
Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ꝛc. II. 194.

1681.

Lobet den Herren allzumahl, ihr Heiden ꝛc. II. 139.
Dankt dem Herrn ihr Gottesknechte ꝛc. II. 196.
O, ach betrübte Zeit ꝛc. II. 197.

1684.

Jeſu, Kraft der blöden Herzen ꝛc. II. 185.
Jeſu mein Treuer ꝛc. II. 186.
Kommt, ſeid gefaßt zum Lammesmahl ꝛc. II. 187.

1687.

Nun iſt Heil, Kraft, Gewalt und Reich ꝛc. II. 198.

Zwiſchen 1676 und 1690.

Was Gott thut, das iſt wohlgethan ꝛc. II. 319a. b. c.
Voller Wunder, voller Kunſt ꝛc. II. 220.
Wohl Euch, die ihr in Gott verliebt ꝛc. II. 221.
Auf werthe Geſt' ꝛc. II. 222.

1690.

Gieb dich zufrieden und ſei ſtille ꝛc.
Zweite Melodie. II. 94. III. 82ª.
Alle Menſchen müſſen ſterben ꝛc. II. 95.
Meine Seele, willt du ruhn ꝛc. III. 8.

1691.

Himmel, Erde, Luft und Meer ꝛc. II. 192.

Der Tag iſt hin, mein Jeſu ꝛc.
(Zweite Melodie.) II. 193ᵃ.
Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren ꝛc. II. 194ᵃ.
(Zweite Melodie.)

1692.

Jeſus meine Zuverſicht ꝛc. II. 211.
(Zweite Melodie.)

Vor 1695.

Liebſter Gott, wann werd' ich ſterben ꝛc. III. 97ᵃ.
Herrſcher über Tod und Leben ꝛc. III. 97ᵇ.

1698.

Jeſu rufe mich ꝛc. II. 212.
Seelenbräutigam ꝛc. II. 213. III. 96.
Jeſu, wie ſüß iſt deine Liebe ꝛc. III. 1.
Spiegel aller Tugend ꝛc. III. 9ᵃ.
Wo iſt der Schönſte, den ich liebe ꝛc. III. 10.
Die lieblichen Blicke, die Jeſus mir giebt ꝛc. III. 12.
Zerfließ mein Herz ꝛc. III. 28.
Auf, Triumph, es kommt die Stunde ꝛc.
(Erit, erit illa hora etc.) III. 30.
Ach alles was Erde und Himmel umſchließet ꝛc. III. 31ᵃ.
O Jeſu mein Bräut'gam ꝛc. III. 32ᵃ.
Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen ꝛc. III. 34.
(Salve crux beata, salve etc.)
Mein Jeſu ſchmücke mich ꝛc. III. 99.
(Die Wolluſt dieſer Welt ꝛc.)

IV. Geiſtliche Melodieen des achtzehnten Jahrhunderts.

Siehe das Verzeichniß derſelben am Schluſſe des chronologiſchen für den 3ten Theil, dem nichts beizufügen iſt.

Wo einzelne Angaben dieſes allgemeinen Verzeichniſſes von denen der beſonderen für die einzelnen Theile abweichen, da beruht dieſe Abweichung auf ſpäteren Ermittelungen, über welche die Berichtigungen und Zuſätze bei dem zweiten und dritten Theile Rechenſchaft ablegen.

In vorſtehendem Verzeichniſſe iſt folgendes früher Überſehene zu ergänzen:

S. 557, in der 2ten Colonne, unter der Überſchrift „vor 1552" iſt hinter II. 108ᵃ beizufügen: III. 87.
S. 560, in der 2ten Colonne, unter 1649, iſt hinter der 9ten Zeile beizufügen:
(Jeſu, wahres Brod des Lebens ꝛc. III. 95.)

I. Namen- und Sachregiſter.

Anmerkungen. Die römiſchen Ziffern I. II. III. bedeuten den 1. 2. und 3. Band; die arabiſchen Ziffern die Seitenzahlen. Die Abkürzung M-B. die Muſikbeilagen. Die eingeklammerten römiſchen Ziffern die Berichtigungen und Zuſätze im 2. und 3. Bande.

Aemilius, G. I. 326. 406.
Agricola, J. I. 132. 142. 148. 157. 316.
Agricola, M. I. 155. 158. 189 u. f. 341. M-B. I. Nr. 14.
Ahle, J. G. II. 327. 328 u. f. — III. 52. 258. 344. M-B. II. Nr. 136—139.
Ahle, J. R. II. 168. 296 u. f. 332. 467. — III. 51. 324. M-B. II. Nr. 122—135.
Alber, E. I. 104. 121. 164. 414.
Albert, H. I. 95. 122. — II. 111. 115. 136 u. f. M-B. II. Nr. 64—69.
Alberti, B. III. 3.
Albinus, J. G. II. 183. 247.
Albrecht, Markgr. I. 71.
Altenburg, M. II. (XV.) 5. 78 u. f. M-B. II. Nr. 33—35.
Altnikol, III. 269. 419.
Amalia, Prinz. v. Preußen. III. 498.
Ammerbach, E. N. II. 603.
Ammon, D. G. III. 530.
Ammonius, W. I. 309. 326. 417.
Angelus ſiehe Scheffler.
Anton, P. III. 2.
Arie, geiſtliche, II. 647.
Arnſchwanger, J. G. II. 456.
Arnold, G. III. 6. 21.
Artomedes, S. I. 439.
Artophius, B. I. 88. M-B. I. Nr. 108 a.
Auberlen, F. III. 498.
Baccuſius I. 405. 411.
Bach, C. Ph. E. I. 255. — III. 267. 431. 456 u. f. 499. M-B. III. Nr. 113—117.
Bach, J. C. III. 257. 428.
Bach, J. Ambr. III. 256.
Bach, J. Fr. II. 335.
Bach, J. G. B. II. 335.
Bach, J. M. III. 428.
Bach, J. S. I. 7. 388. 404. 410. 432. 498. — II. 335. — III. 31. 52. 255. 256 u. f. M-B. III. Nr. 74—110.
Bach, W. Fr. III. 267. 432.
Baltz, J. I. 406.
Bapſt. I. 26.
Baptiſta, J. I. 382.
Becker, Corn. II. 219.
Becker, C. F. III. 483.
Becker, P. II. 481.
Beethoven, L. v. III. 483.
Behm, M. II. 120.
Behme, G. II. 502.
Beriot, M. I. 261.
Bernhard, Chr. II. 388. 543.
Bernſtein, C. A. III. 21. 29. M-B. III. Nr. 24.
Bertali, A. II. 458.
Berthold I. 108.
Bertram, J. I. 116. II. (XII.)
Beſardus, J. B. I. 420.
Beza, Th. I. 241. 246. — II. 219.
Bick, M. Fr. I. 430.
Bierige. I. 410. — II. 562.
Bircken, S. v. I. 403. — II. 460.
Birnbaum, J. A. III. 266. 403.
Biſchof, M. II. 562.
Blaurer, A. I. 238. 326.
Blaurer, Th. I. 238. 316. 326.
Blumenorden, der, II. 460.
Bodenſchatz, E. II. 15 u. f. 549. III. (VI.) M-B. II. Nr. 1—3.
Böhme, M. II. 236.
Böſchenſtein, I. 113.
Boeſſet, A. I. 95. — II. 146.
Bohemus, C. I. 56.
Bonnus, H. I. 116. 208. 304. 338.
Bourgeois, L. I. 243. 244.
Brand, J. v. I. 186.
Brandau, J. III. 533.
Braſſicanus. II. 593.
Breithaupt, J. J. III. 4.
Breitinger, J. J. II. 607.
Bresler, S. I. 99. 284. 301.
Bretel, H. I. 204.
Briegel, W. C. II. 342 u. f. 471. — III. 41. 53. 507. M-B. II. Nr. 140—141.
Bronner, G. III. 502.
Bruck, A. v. I. 107. 109. 111. 115. 118. 160. 178. 181. 185 u. f.
Brüdergeſangbuch. I. 266 u. f. 287 u. f.
Bucer, M. I. 136. 315.

Buchanan, G. I. 174.
Buchner, Chr. S. II. 295. 555.
Buchwälder, Chr. II. 558.
Buel, Chr. I. 109. 383. II. 52.
Bugenhagen, I. 146.
Burgk, J. v. I. 326. 341. 382. 383. 397 u. f. 414. 424. 437. — II. 24. 84. M-B. I. Nr. 102—105.
Burmeiſter, F. J. II. 306. 311.
Buttſtedt, J. H. III. 108.
Burtehude, III. 258.
Bythner, II. 295.

Caccini, G. II. 201. — III. 329.
Caliſius, J. H. II. 496.
Calvin, I. 238. 240. 245.
Calviſius, S. I. 211. 214. 352 u. f. 416. 430. — II. 15. 220. M-B. I. Nr. 55—59.
Camerarius, J. I. 171.
Capito, W. I. 331.
Carpzov, J. B. III. 3.
Caſe, C. II. 135.
Caſimir, Markgr. I. 157.
Celſcher, J. II. (XVII.)
Celtes, C. I. 169. 170.
Cernitz, u. II. 362.
Chiomuſus ſiehe Schneeſing.
Choral, geringſchätzig betrachtet III. 83. 88. 89. 240 u. f.
Choralſtyl, der, I. 349. 476.
Chriſtmann, J. Fr. III. 498.
Chyträus, D. I. 161. 328.
Chyträus, N. I. 174.
Clausnitzer, T. II. 320.
Cnophius, A. I. 141.
Colerus, M. II. 429 u. f. 432.
Comes, J. II. 120.
Compenius, Chr. II. 296.
Concert, geiſtl. II. 142.
Conrad von Queinfurth I. 99.
Corner, Gr. I. 99.
Couſſer, J. S. III. 45. 54.
Cramer, C. II. 84. 562.
Cramer, M. II. 502. III. 10.
Craſſelius, B. III. 21. 29. M-B. III. Nr. 21—36.
Cremcov, B. II. 221.
Creutziger, Eliſ. I. 141. 157.
Chriſtiani, B. III. 67.
Croker, J. I. 452. 453. — II. 102.
Crone, J. II. (XIV.)
Crüger, J. I. 121. 261. 401. 424. — II. 5. 125. 159 u. f. 494. 533. M-B. II. Nr. 70—93.
Cruſius, S. II. 253.

Dach, S. I. 270. 434. — II. 107. 120. 136.
Dachſer, J. I. 229.
Dachſtein, W. I. 136. 305. 316.
Daſſow, Th. III. 14.
Daum, Chr. II. 555.
Dcius, N. I. 210.
Decker, J. I. 367. 372.
Dedekind, M. II. 562.
Deinl, W. II. 457.
Demantius, Chr. II. 555. 563 u. f.
Demme, H. G. II. 323.
Deßler, W. C. III. 21. 29. M-B. III. Nr. 22.
Deyling, S. III. 260.
Dichter und Tonkünſtler, ihr gegenſeitiges Verhältniß, III. 214 u. f.
Dietrich, S. I. 155. 160. 196.
Dietrich, B. I. 316.
Dilliger, II. 562.
Dilherr, J. M. II. 448. 450. 578.
Döringk, A. II. (XVIII.)
Doles, J. Fr. III. 447 u. f. 524. M-B. III. Nr. 111. 112.
Dorothea, Fürſtin z. Anh. II. 483.
Dreſe, A. II. 296. 603 u. f. — III. 274. M-B. II. 212. 213.
Dreßler, G. I. 190. 341. 416.
Dretzel, C. H. III. 512. 515.
Ducis, B. I. 155. 156. 159. 174. 194 u. f. M-B. I. Nr. 17. 18.
Dyon, A. I. 134.

Ebel, Z. II. 103.
Ebeling, J. G. I. 121. — II. 5. 184 u. f. M-B. II. Nr. 96—100.
Eber, P. I. 161. 208. 254. 310. 324. 405. 420.
Ebert, J. I. 424.
Eccard, J. I. 5. 62. 107. 114. 158. 166. 174. 186. 210. 211. 214. 281. 300. 382. 397. 416. 422. 433 u. f. 507. — II. (XV.) 4. 19. 102. — III. 51. 176. 310. M-B. I. Nr. 110—153. — II. 223.
Edelmann, M. III. 240.
Elbſchwannenorden, II. 361.
Eler, Fr. I. 309. 327 u. f. 369. 391.
Eliſabeth, Soph. Herz. z. Braunſchw. II. 446. 484.
Elmenhorſt, H. II. 500 u. f.
Emmelius, P. II. (XVII.)
Enchiridion (1524—25) I. 126. 135.
Endter, W. M. II. 458.
Engliſch, J. I. 238. 315. 317. — II. 24.
Engmann, Chr. II. 589.
Erbach, Chr. I. 498.
Erben, B. II. 296.
Erhardi, L. I. 410. — II. 25. 27. 590 u. f.
Erneſti, J. A. III. 261.
Erythräus, G. I. 112. 376 u. f. 383. 416. — II. 15. 22. M-B. I. Nr. 81. 82.

Faber, B. II. 562.
Fabricius, W. II. 476. 477 u. f. — III. 53. M-B. II. Nr. 173—179.
Falso bordone I. 220.
Feuerlein, C. II. 584.
Feyerabend, S. I. 324.
Flammingo, M. ſiehe Maiſtre, M.
Fink, H. I. 107. 186 u. f. M-B. I. Nr. 12.
Fiſcher, G. N. III. 523.
Fiſcher, B. II. 497.
Flemming, P. II. 5.
Flittner, J. II. 282. 465. 467. M-B. II. Nr. 171.
Flor, Chr. II. 407 u. f. 432. 439. M-B. II. Nr. 159—166.
Flor, G. Ph. II. 407.
Flor, J. G. II. 407.
Forſter, G. I. 45 u. f. 159. 168. 202. M-B. I. Nr. 21.
Fortunatus, H. Cl. I. 27.
Franc, G. I. 242. 243. 245.
Francke, A. H. III. 2.
Francke, G. A. III. 16.
Franco. I. 10.
Franke, J. I. 403. — II. 176. 182. 488 u. f. 505. 513.
Frank, J. W. II. 500 u. f.
Frank, Melch. I. 410. — II. (XIII.) 50 u. f. 561. — III. 52. M-B. II. Nr. 26—32.
Frank, Mich. II. 472. 473 u. f.
Frank, P. II. 470. 472. 475 u. f.
Frank, S. II. 468 u. f. M-B. II. Nr. 172.
Freder, J. II. 18.
Frech, III. 501.
Freudenthal, H. L. v. I. 90.
Freylinghauſen, J. A. III. 9. 11 u. f.
Friedrich, Joh. H. v. S. I. 334.
Friſch, M. I. 312.
Fröhlich, B. I. 409.
Frölich, G. I. 205.
Frundsberg, G. v. I. 48.
Fuhrmann, III. 74.
Fulda, A. v. I. 157. 204.
Furtter, G. II. (XVII.)

Gabrieli, A. I. 372. 436. 501.
Gabrieli, J. I. 372. 501. — II. 49. 209. 614.
Gallus, J. I. 342. 409. 411. — II. 555. — III. 479. 480.
Gamersfelder, H. I. 229.
Gastoldo, J. (da Caravaggio) I. 92 u. f. M-B. III. 107b.
Gastorius, S. II. 586.
Gastritz, M. I. 418. — II. 248. M-B. I. Nr. 109.
Gellert, G. F. I. 255. — III. 439 u. f.
Generalbaß, II. 142.
Georg, Markgr. I. 157.
Gerhard, P. 121. 138. 477. — II. 5. 159. 176. 184. — III. 21.
Gersdorf, C. G. v. III. 8.
Gesellschaft, fruchtbringende, II. 286 u. f.
Gesius, B. I. 101. 117. 122. 174. 359 u. f. 382. 383. 424. 430. — II. (X.) — III. 362. M-B. I. Nr. 60—65.
Geßner, J. M. III. 261.
Glarean, H. Lorit. I. 2. 174.
Glasenapp, J. v. II. 446.
Göldel, J. I. 431. — II. 14. 28.
Görner, J. G. III. 260.
Göttingen, H. v. I. 422.
Götz, III. 498.
Gombert, II. 332.
Gotter, L. A. M-B. III. Nr. 34.
Goudimel, Cl. I. 243. 244. 256 u. f. M-B. I. Nr. 25—31.
Gräbner, Chr. III. 261.
Graf, S. I. 254. — II. 236.
Gramann siehe Poliander.
Grandi, A. II. 217. 244.
Graun, C. H. III. 229. 233 u. f. M-B. III. Nr. 69—71.
Graupner, Chr. III. 260. 502. 506.
Greiter, M. I. 48. 135. 136. 138. 179. 238. 254. 305. 316. — II. 11. 37.
Grimm, H. I. 382. — II. 221. III. (VII.)
Grundig, J. Z. III. 233.
Gumpelzhaimer, A. I. 498. — II. 449. M-B. I. Nr. 154—156.
Gustav Adolf, K. v. Schw. II. 84.
Gutknecht, J. I. 139.
Gyraldus, II. (XVIII.)

Händel, G. F. I. 498. — II. 17. — III. (XXI.) 55 u. f. 158 u. f. M-B. III. Nr. 51—54.
Händl siehe Gallus.
Hagen, P. I. 439. 481. 488. — II. 108. 120.
Hammerschmidt, A. II. 249 u. f. 375. 380. 403. 432. — III. 52. M-B. II. Nr. 111—120.
Harsdörfer, Ph. II. 460.
Hartmann, H. II. 562.
Harzer siehe Refinarius.
Hasse, J. A. III. 233. 473 u. f. 478 u. f. 545.
Hasse, N. II. 539. 574.
Haßler, H. L. I. 62. 91. 112. 358. 372 u. f. 498. — II. 15. 22. 52. 378. — III. 329. M-B. I. Nr. 72—80.
Hauck, B. I. 204.
Hausmann, B. I. 383. — II. (XVIII.) 562.
Haydn, J. III. 483.
Hegenwald, E. I. 132. 138. 141. 157. 316.
Heinlein, P. II. 456. 457. 461. 462. M-B. II. Nr. 205.
Heinz, W. I. 108. 198 u. f.
Heise, C. II. (XVIII.)
Held, H. I. 477.
Helder, B. II. 87 u. f. M-B. II. Nr. 36—38.
Hellinck, L. I. 64. 141. 158. 197. M-B. I. Nr. 19.
Helmbold, L. I. 174. 225. 313. 326. 334. 397. 420. 424. — II. 24. 84.
Hemmel, S. I. 114. 210. 344 u. f. — II. 218.
Herberger, V. II. 564. III. (XIX.)
Herbst, J. A. I. 478. — II. 24 u. f. 447. 454. M-B. II. Nr. 7—10.
Herrmann, J. II. 5.
Hermann, N. I. 121. 324. 332. 333. 393 u. f. 405. 414. — II. 240.
Herrnschmidt, J. D. II. 511.
Herzog siehe Ducis, B.
Heugel, H. I. 207.
Heyden, S. I. 45. 138. 254. 312. 316. 319.
Hildebrand, J. II. 441. 447.
Hiller, J. A. III. 472 u. f. 540. M-B. III. Nr. 121—124.
Hinkelmann, A. III. 33. M-B. III. Nr. 33.
Hintze, J. II. 5. 169. 183. 248. 294. III. (X.) M-B. II. Nr. 94. 95.
Höfel, J. II. 569.
Hörtlin, B. I. 71.
Hoffmann, J. I. 199.
Hofheimer, P. I. 72.
Hofmann, M. III. 241.
Homburg, E. C. II. 476.
Homilius, G. A. III. (XXI.) 434 u. f.
Horn, J. I. 267.
Horn, J. C. II. 525.
Hornigk, L. v. II. 593 u. f. M-B. II. Nr. 209.
Hubert, C. I. 316.
Huebald, I. 10.
Hucke, G. II. 151.
Hülz, A. C. II. 462.
Huß, J. I. 142. 287.

Jacobi, M. II. 370. 375. 400 u. f. 432. 439. M-B. II. Nr. 158.
Janus, M. II. 559.
Jeep, J. I. 432. — II. 27 u. f. M-B. II. Nr. 11—12.
Jeune, Cl. le I. 244. 253. 257 u. f. — II. (IX.) M-B. I. Nr. 32—37.
Joanellus, I. 203.
Johannes, XXII. I. 11.
Jonas, J. I. 134. 136. 157. 316.
Joseph, G. I. 255. — II. 507. 508 u. f. M-B. II. Nr. 184.
Isaac, H. I. 88. 168. 170. M-B. 100a.
Jud, L. I. 316.

Kaldenbach, Chr. II. 151.
Kauffmann, G. Fr. III. 488.
Kegel, E. III. 240.
Keimann, Chr. II. 253.
Keiser, R. III. 45. 53 u. f. 108. 128. M-B. III. Nr. 37—50.
Kerl, J. C. II. 626.
Ketzmann, P. I. 316.
Keuchenthal, J. I. 310 u. f.
Kiel, A. II. 83.
Kindermann, J. E. II. 296. 446 u. f. M-B. II. Nr. 167—169.
Kirchenmusik, III. 448 u. f. Theatralische K-M. III. 73—89.
Kirchentöne, I. 15 u. f.
Kirnberger, III. 483.
Klai, J. II. 460.
Klug, J. I. 22. 32.
Knauft, H. I. 80.
Knecht, J. H. III. 498.
Knöpke, A. I. 155. 157.
Knopp, A. I. 316.
Knüpfer, S. II. 555. III. (XIII.)
Kocher, III. 501.
König, J. B. III. 515.
Köpfl, W. I. 135.
Kohlroß, J. I. 275. 316.
Koitsch, C. J. III. 29. M-B. III. Nr. 25.

Kortkamp, J. II. 375. 376. 432.
Kraus, H. 562.
Krieger, A. Ph. II. 525.
Krieger, J. II. 457.
Krieger, J. Ph. II. 242.
Krohn, H. II. 504.
Kugelmann, H. I. 158. 205 u. f. 440. M-B. I. Nr. 22—24.
Kuhnau, J. III. 260. III. (XV.)
Kühnau, Fr. W. III. 526.
Kühnau, J. Chr. III. 482. 526.
Lackmann, P. III. 21. 31. M-B. III. Nr. 28.
Lang, J. II. (XVII.)
Lange, J. C. III. 32. M-B. III. Nr. 30.
Lassus, O. I. 166. 340. 342. 347. 434. 498.
Lau, Chr. H. II. 97. — III. 185. 519.
Lauterbach, J. I. 309.
Lechner, L. I. 456.
Legrenzi, II. 242.
Leisentritt, II. 142.
Leisring, B. II. 562.
Lemblin, L. I. 46.
Lindemann, J. I. 93.
Lobwasser, A. I. 246. 405. — II. 218.
Löhner, J. II. 461. M-B. II. Nr. 203. 204.
Löwenstern, M. A. v. II. 5. 94 u. f. M-B. II. Nr. 39—43.
Lossius, L. I. 116. 308 u. f. 391.
Lucas I. 287.
Luise Henriette v. Oranien, Churf. v. Brdb. II. 164. 534. — III. (IX.)
Lütjens, III. 38.
Lunssendörfer, A. M. II. 458. 461. 462.
Luther, Dr. M. I. 134. 143 u. f. 175. 184. 198. 266. 270. 277. 304. 405.
Lyeder, etliche christl. (1524) I. 126.

Magdeburgicus, J. I. 323. 324. 384. 420.
Mahu, St. I. 64. 107. 158. 186. 203.
Maistre, M. le I. 214. 338 u. f. 405. 411. 415. 463. — II. 8. 14.
Malerei, musikal. II. 332. — III. (XVII, XVIII.) 204.
Marcello, B. III. 87.
Marchand, J. L. III. 259.
Marenzio, L. I. 392. — II. 9.
Marold II. 562.
Marot, Cl. I. 67. 238 u. f.
Marschall, S. I. 247. 260 u. f. 351. 469. — II. 15. M-B. I. Nr. 45—48.
Matthäi, C. II. (XV.) 150. — III. (VII.) M-B. II. Nr. 70. 224.
Matthesius, J. I. 333. 393. 397.
Mattheson, J. III. 54. 76. 102. 177. 249. M-B. III. Nr. 56—59.
Maukisch, J. II. 15 u. f.
Meier, J. D. II. 597. M-B. II. Nr. 211.
Meier, P. II. 375. 376. 432. M-B. II. Nr. 149.
Meiland, J. I. 339 u. f. 383. 398. 414. M-B. I. Nr. 43—44.
Melodie, ihr Verhältniß zur harmonischen Behandlung. I. 460 u. f. 467—470.
Merulo, Cl. I. 436. — II. 614.
Messe, die evang. I. 45. 139. 303.
Meyer, J. III. 73.
Meyfart, M. II. 5. 73.
Michael, S. II. 562.
Michaelis, T. II. 236. 241. III. (XIII.)
Minervius, S. I. 168. 169.
Mitzler, L. Chr. III. 266.
Mockenfuß, P. L. II. 502.
Monteverde, Cl. II. 232.
Monteverde, Ph. I. 499.
Moritz, Landgr. z. H. I. 261. 300. — II. 28 u. f. 208. — III. 523 u. f. M-B. II. Nr. 13—25.
Mosel, W. I. 317. 326. 383.
Motettenstyl I. 462.
Mozart, W. A. I. 498. — III. 449.
Müller, J. D. III. 536.
Müller, H. II. 573.
Münzer, M. R. I. 71.
Murner, Th. I. 48.
Musculus, B. II. 593.
Mylius, G. I. 280. — II. 111. 136.

Neander, J. I. 255. — II. 516 u. f. — III. 21. M-B. II. Nr. 188—191. 193. 194.
Neander, B. I. 382.
Negidius, G. I. 405.
Nehring, J. C. III. 29. M-B. III. Nr. 26.
Neukrantz, J. II. 442.
Neumark, G. II. 285 u. f. 388. M-B. II. Nr. 121.
Neuß, H. G. II. 522 u. f. — III. 21. M-B. II. Nr. 195—200.
Nicolai, J. G. III. 523.
Nicolai, Ph. I. 20. 425 u. f.
Nigrinus, P. II. 8. 12. 13.
Notendruck II. 458.
Notker I. 29.

Oeglin, E. I. 47.
Oeler, L. I. 135. 139. 200. 238. 305. 316.
Olearius, J. II. 550. 603.
Olthovius, St. I. 174.
Oper in Hamburg III. 38 u. f.
Opitz, M. I. 254. — II. 5. 138. III. (X.)
Opsopeus I. 309. 391.
Ordnung des evangel. Gottesdienstes. I. 143—147. 306 u. f. 319 u. f. — Musikalische: III. 342. 492 u. f.
Orgelspiel I. 219. 478. 507. — II. 610 u. f. — III. 413 u. f.
Osiander, L. I. 30. 136. 214. 344. 346 u. f. 378. 468. 506. — II. 15. 22. 91. 178. M-B. I. Nr. 50—53.
Otto, G. I. 341.
Otto, St. II. 249.

P. N. I. 205.
Pachelbel, J. II. 457. 462. 589. 626 u. f. M-B. II. Nr. 219—222.
Pachelbel, W. H. II. 637.
Pair, J. II. 614.
Palestrina, J. Pierluigi, II. 54. 56.
Palladius, D. II. 562.
Pape, H. II. 373 u. f. 375. 430. 432. M-B. II. Nr. 148.
Passion, mehrst. I. 311. — II. 555. 556. — III. 362.
Peter, Chr. II. 176. 489 u. f. 505. M-B. II. Nr. 180—182.
Petersen, J. W. III. 5.
Philip, Frhr. zu Winnenberg und Beilstein ꝛc. I. 89.
Pinello, G. B. I. 202.
Pineroli, G. B. I. 261.
Planckemüller, J. I. 207. 212.
Poliander, J. I. 207.
Pollio, S. I. 135. 136. 138. 238. 315. 317.
Prätorius, H. I. 367 u. f. 389. M-B. I. Nr. 66—68.
Prätorius, J. I. 367. 370 u. f. 428. — II. 362. M-B. I. Nr. 69.
Prätorius, M. I. 31. 300. 380 u. f. — II. 15. 198 u. f. 211. 614. M-B. I. Nr. 84—101. 114*.
Preusse, H. I. 314.
Prinz, W. C. III. 69. 97.
Prudentius, I. 471.
Psalter, ital. I. 261 u. f. — II. (IX.)

Quanz, J. J. I. 255. — III. 467 u. f. M-B. III. Nr. 113—120.
Quirsfeld, J. II. 551 u. f.

Raddäus, G. II. 135.
Rainer, J. I. 456.
Rammold II. 625.
Raphun, M. II. (XVII.)
Raſelius, A. I. 118. 378. 382. — II. (XI.)
Regnart, J. I. 456.
Reimann, L. B. II. 97. — III. 519.
Rein, B. III. 521.
Reinhard, J. II. 145.
Reinke, J. A. III. 38. 257. 259.
Reiſer, A. II. 500.
Reſinarius, B. I. 24. 26. 64. 108. 111. 117. 119. 146. 157. 191 u. f. M=B. I. Nr. 15. 16.
Reußner, A. I. 121. 203. — II. 125.
Reymann, G. I. 439. 481. 485. — II. 84. 108. 124.
Rhau, G. I. 22. 25. 118. 187 u. f. 212. M=B. I. Nr. 13.
Rheineck, C. III. 499.
Riccio, Th. I. 438.
Richter, Chr. Fr. I. 250. — III. 9. 21. 24. 36. M=B. III. Nr. 12—20.
Richter, C. S. III. 24.
Rinckart, M. II. 5.
Ringwald, B. I. 410. — II. 18.
Riſt, J. II. 5. 230. 260. 360 u. f. — III. 21.
Roberthin, R. II. 112. 136.
Rodigaſt, S. II. 586.
Rolle, J. G. III. (XXII.)
Roſenmüller, J. II. 183. 241 u. f. 283. — III. 52. M=B. II. Nr. 109. 110.
Roſenroth, Knorr v. I. 88. — II. 512 u. f. — III. 21. M=B. II. Nr. 185—187.
Rovetta II. 242.
Rubert, J. M. II. (XIX.) 463 u. f. — III. 53. 182.
Runge, Fr. I. 333.
Rupff, C. I. 150. 163.
Rutilius, M. I. 432. — II. 28.

Sachs, H. I. 139.
Salminger, S. I. 205.
Sampſon, I. 68.
Sartorius, E. II. 388.
Saubert, J. II. 579.
Scandelli, A. I. 211. 214. 313. 339. 405. 411. 412 u. f. 463. — II. 8. 14. M=B. I. Nr. 38. 39.
Schade, P. A. III. 2.
Schalenreuter, P. I. 190.
Schalling, M. I. 313. 334. 418.
Schedlich, D. II. 457. 461. M=B. II. Nr. 201.
Scheffler, J. I. 255. — II. 505 u. f. 513. — III. 21. M=B. Nr. 1—11.
Scheibe, S. A. III. 266. 400.
Scheidemann, D. I. 367. 371. — II. 385. M=B. I. Nr. 70. 71.
Scheidemann, Hans II. 382. 385.
Scheidemann, Heinr. II. 375. 382. 385. 432. M=B. II. Nr. 153.
Scheidt, S. II. 611 u. f. M=B. II. Nr. 214—218.
Schein, J. H. I. 301. 358. 411. 478. — II. 160. 231 u. f. 542. — III. 52. M=B. II. Nr. 104—108.
Schelle, J. II. 555. III. (XIII.)
Schemelli, G. Chr. III. 270 u. f.
Schernack, M. II. 498.
Schicht, J. G. III. 483.
Schlicht, L. J. III. 35. M=B. III. Nr. 35.
Schmidlin, J. III. 499.
Schmidt, Bernhard, II. 614.
Schmidt, Balthaſar, III. 523.
Schmidt, J. II. 103.
Schmidt, J. C. III. 21. 31. M=B. III. Nr. 29.
Schmuck, B. I. 410.
Schnegaß, C. I. 414.
Schneeſing, J. I. 211.
Schnellinger, B. I. 207.
Scholl, P. I. 253.
Schop, A. II. 362.
Schop, J. II. 361 u. f. 402. 432. 439. M=B. II. Nr. 142—147.
Schöffer, P. I. 47.
Schott, G. III. 38. 45.
Schott, G. B. III. 260.
Schramm, M. I. 456. — II. 562.
Schröder, D. II. 463.
Schröder, J. H. III. 30. M=B. III. Nr. 27.
Schröter, L. I. 190. 341. 423. M=B. I. Nr. 40—42.
Schütz, H. I. 121. — II. 5. 40. 142. 207 u. f. 234. 260. 480. 543. — III. 38. 52. 362. 492. M=B. II. 101—103.
Schütz, J. B. II. 457.
Schultz, H. ſiehe Prätorius, H.
Schultz, J. (Prätorius) I. 367. — II. 375. 382 u. f. 432. M=B. II. Nr. 151. 152.
Schulze, B. II. (XVII.)
Schwemmer, H. II. 456. 457. 462. M=B. II. Nr. 202.
Schwenkfeld, C. v. I. 75.
Sebaſtiani, J. I. 135. 145. — II. (XVIII.) — III. 363.
Selle, Th. II. 387 u. f. 432. 439. M=B. II. Nr. 154—157.
Selnecker, N. I. 309. 311. 316. 333. 383. 384. 404 u. f. — II. 17. M=B. I. Nr. 106.
Senfl, L. I. 28. 48. 56. 88. 107. 114. 115. 168 u. f. 466. M=B. I. Nr. 3—11.
Sermiſy, Cl. I. 251.
Sigiſius II. 562.
Silcher III. 501.
Sleidan I. 157. 309.
Slüter, J. I. 304.
Sohr, P. II. 122. 535 u. f.
Souter Liedeckens I. 66. 251.
Spalatin, G. I. 133.
Spangenberg, J. I. 306 u. f.
Spener, Ph. J. III. 2.
Spengler, L. I. 140. 157. 477.
Spethe, A. I. 247. — II. 221.
Sporer, Th. I. 196.
Spretten, P. v. (Speratus) I. 127. 132. 140. 208. 214. 266. 311. 316.
Stade, J. II. 379.
Stade, S. G. II. 375. 377 u. f. 451. 624. M=B. II. Nr. 150. 170.
Stahl, J. I. 160. 196. 200. 277. M=B. I. Nr. 20.
Stark, C. 306. 319.
Stephani, Cl. I. 210.
Stenger, N. II. 566.
Steuerlein, J. I. 88. 341. 413 u. f. — II. 63. M=B. I. 107. 108.
Stiefel I. 326.
Stigelius I. 309.
Stobäus, J. I. 300. 434. — II. (XV.) 103 u. f. — III. 51. M=B. II. Nr. 44—63.
Stockmann I. 122.
Stölzel, G. H. III. 240 u. f. M=B. III. Nr. 72—73.
Störl, J. G. C. III. 495.
Stözel, J. G. III. 497.
Stolzer, Th. I. 64. 107. 109. 115. 201. 207.
Strattner, G. Chr. I. 255. — II. 516 u. f. M=B. II. Nr. 192—194.
Strutius, Th. II. 152 u. f. M=B. II. Nr. 72. 73.
Sweelinck, P. I. 367. — II. 104. 382. 385.

Digitized by Google

Telemann, G. Ph. III. 67 u. f. 185 u. f. 260. 508. M=B. III. Nr. 60—68.
Teſchner, W. II. 564. III. (XVIII.) M=B. III. Nr. 125.
Theatral. Kirchenmuſik ſ. Kirchenmuſik.
Theile, J. III. 38.
Theodericus, H. II. (XVII.)
Thilo, B. I. 446. — II. 108. 120.
Thomaſius, Ch. III. 3.
Thüring II. 562.
Thymäus, G. I. 190.
Triller, B. I. 75 u. f.
Tritonius, P. I. 160. 170. 466.
Trümper II. 562.

Ulenberger, C. I. 309. — II. 219.
Ulich, J. II. 498. M=B. II. Nr. 183.
Ulrich, Ant., H. z. Br. II. 483.
Umlauf, Chr. III. 240.

Varnier, H. I. 266.
Vecchi, O. II. 9.
Veh, M. I. 142. 198.
Vespaſius, H. I. 82.
Vetter, D. III. 486. M=B. III. Nr. 97a.
Vierling, J. G. III. 537.
Vockerodt, J. II. 297. 306.
Voelkel, Th. II. 593.
Vogelhuber I. 155. 204.
Vogler, J. C. III. 258.
Vogther, H. I. 136. 138. 238. 316.
Volumier, J. B. III. 259.
Vopelius, G. I. 301. 411. — II. 240. 553 u. f. M=B. III. Nr. 88a.
Vulpius, M. I. 378 u. f. 411. 417. M=B. I. Nr. 83.

Waldis, B. I. 229 u. f. 301. 316. 324. 425. — II. 12. 218.
Walliſer, Chr. Th. I. 478. — II. 8 u. f.
Walter, J. I. 19. 125. 150. 163 u. f. 382. M=B. I. Nr. 1. 2. (Zw. Abth.)
Walter, R. I. 326.
Weber, G. II. 154 u. f. M=B. II. Nr. 74. 75.
Wechſel, rhythmiſcher, I. 56 u. f.
Wecker, G. G. II. 457 u. f. 461. 462. 626. M=B. II. Nr. 206—208.
Weckmann, M. II. 362.
Weichmann, J. II. 151. 296. M=B. II. Nr. 71.
Weinmann, J. I. 160. 204. 205.
Weiſſe, M. I. 266.
Weiſſel, G. I. 121. 446. — II. 108. 120. 125.
Weißenſee, Fr. I. 190.
Werkmeiſter, A. III. 99.
Werner II. 604.
Wert, J. de I. 382.
Weyda, M. II. (XVII.)
Wilhelm, Herz. v. S. II. 564.
Winer, G. II. 562.
Witt, Chr. Fr. II. 90. — III. 510.
Witte, J. J. II. 135.
Wolkenſtein, D. I. 343. M=B. I. Nr. 49.
Wülffer, D. II. 582.

Zachau, F. W. III. 258. III. (XX.)
Zarlino, G. I. 436.
Zeuner, M. I. 478. — II. 21 u. f. 577. M=B. II. Nr. 4—6.
Zeuſchner, F. II. 538.
Ziani, P. A. II. 242.
Zinkeiſen, E. I. 270. 323 u. f.
Zirler, St. I. 49.
Zollicofer, C. III. 489 u. f.
Zornicht, J. II. (XVII.)
Zuchino, G. II. 593.
Züchle, E. Ph. II. 600.
Zwick, J. I. 235. 238. 326. — II. 28.
Zwingli I. 234.

II. Deutſche geiſtliche Lieder.

Ach Alles, was Erde und Himmel — III. 16. 32. M=B. III. Nr. 31a und 31b.
Ach bleib' bei uns, Herr Jeſu Chriſt — I. 410. — II. 61. 67. 543. 594. 638. — III. 194. 264. 309. 378. M=B. II. Nr. 210. — III. Nr. 98.
Ach, daß du den Himmel zerriſſeſt — II. 344. M=B. II. Nr. 140. (Schriftſpruch als Beginn eines geiſtlichen Geſprächs.)
Ach, daß Gottes Hülfe käme — II. 530.
Ach, daß mein Haupt im Waſſer flöſſe — II. 575.
Ach daß nicht die letzte Stunde — III. 278. 279.
Ach du Menſchenblum' — II. 320. 322. M=B. II. Nr. 134.
Ach es ſcheint, ich ſei verlaſſen — II. 484. 486.
Ach frommer Gott, wo ſoll ich hin — II. 466.
Ach Gott, dein' arme Chriſtenheit — II. 70.
Ach Gott ich denke nun daran — II. 462.
Ach Gott im höchſten Thron — I. 71.
Ach Gott, mag man wohl in dieſen Tagen — I. 278.
Ach Gott mein Schöpfer, nun — II. 306.
Ach Gott thu' dich erbarmen — I. 71. 326. — II. 116. 121. 131.
Ach Gott und Herr, wie groß — I. 431. — II. (IX.) 28. 59. 70. 80. 239. 608. 609. 625. — III. 128. 148. 181. 196. 306. 308. 379. M=B. II. Nr. 12. — II. 108b. — III. 47. 91.
Ach Gott vom Himmel ſieh darein — I. 41. 42. 77. 127. 128. 130. 132. 135. 154. 157. 158. 161. 191. 195. 200. 273. 274. 309. 319. 357. 363. 375. 474. — II. (VI.) 15. 19. 38. 52. 70. 221. 227. 277. M=B. I. Nr. 14. 17. 45.
Ach Gott warum verläſſeſt du — I. 274.
Ach Gott, wie lang vergiſſeſt du — I. 135. 137. — II. 26. M=B. II. Nr. 8.
Ach Gott wie ſchnöd' und ganz vergänglich — II. 89. 90.
Ach Herr, ach, ach, wie iſt doch — II. 496.
Ach Herre Gott vom Himmelreich — I. 104.
Ach Herr, mich armen Sünder — II. 70. 239. 541. 563. 599. 642. — III. 158. 487. M=B. III. Nr. 51.
Ach Herr, ſieh an mich Armen — II. 529.
Ach Herr, wie lange willſt du mein — II. 188.
Ach Herr, wie magſt du meiner doch — II. 419. M=B. II. Nr. 161.
Ach Herr, wie ſind mein'r Feind' ſo viel — I. 200.
Ach höchſter Gott verleihe mir — II. 365.
Ach hülff mich leid und ſehnlich klag — I. 65. — II. (XII.)

Ach Jesu meiner Seelen Freude — II. 514.
Ach Jesu, meiner Seelen Wonne — II. 484. 487. 488.
Ach lieben Christen seid getrost — II. 38. 44. 70. 132. 379. M.B. II. Nr. 20.
Ach mein Gott, verlaß mich nicht — II. 374.
Ach mein herzliebstes Jesulein — II. 80. 82. 83. 298.
Ach, mein Jesu, sieh ich trete — III. 35. M.B. III. Nr. 35.
Ach sagt mir nicht von Gold und Schätzen — II. 509. 575. — III. 22. M.B. III. Nr. 2.
Ach stirbt denn so mein allerliebstes Leben — II. 540.
Ach Vater unser, der du bist — I. 326.
Ach wachet, wachet auf, es sind die letzten — II. 517. 518. 519. 520. M.B. II. Nr. 189.
Ach was für Pein mein Jesulein — II. 153. M.B. II. Nr. 73.
Ach was mach ich in den Städten — II. 575.
Ach was soll ich Sünder machen — II. 282. 295. 327. 358. 467. — III. 35. 250. 595. M.B. II. Nr. 171.
Ach wie elend ist unsre Zeit — II. 357. 358.
Ach wie flüchtig, ach wie nichtig — II. 474.
Ach wie groß ist Gottes Güt' und Wohlthat — I. 270. — II. (VII.) 560.
Ach wie hat das Gift der Sünden — II. 497.
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig — I. 403. — II. 73. 269. M.B. II. Nr. 118.
Ach wie sehnlich wart' ich der Zeit — II. 357. 358.
Ach wir armen Sünder — M.B. I. Nr. 67. — III. Nr. 90.
Ach wundergroßer Siegesheld — II. 480. 552.
All' Ehr und Lob soll Gottes sein — I. 316. — II. 38.
Alle die ihr Gott zu Ehren — II. 188.
Alle die ihr jetzund lebet — I. 71.
Alle Menschen müssen sterben — I. 255. — II. 183. 247. 248. 358. M.B. II. Nr. 95.
Alle Welt, was kreucht und webet — II. 171. 571.
Allein auf Gott hoff und vertrau — II. 570. 608.
Allein auf Gott setz dein Vertraun — II. 592.
Allein Gott in der Höh' sei Ehr' — I. 207. 210. 307. 316. 342. 362. 374. 411. 471. 473. 507. — II. 25. 38. 80. 216. 222. 379. 589. 635. — III. 318. 381. M.B. I. Nr. 23. 77.
Allein zu dir, Herr Jesu Christ — I. 211. 339. 369. — II. 43. 52. 220. 276. 280. 284. 293. 380. 613. 640. M.B. I. Nr. 38. 130.
Allenthalben wo ich gehe — II. 582.
Alles ist an Gottes Segen — II. 339. 374. — III. 284.
Alles von Gott und wenn die Noth — I. 461.
Allmächtiger, ewiger Gott — I. 273.
Allmächtiger, gütiger Gott — I. 279. 288. 290. 294. — II. (VII.)
Allmächtiger und starker Gott — II. 402.
Als Adam im Paradies — I. 283. 288. 290. 295. — II. 43.
Als Christus hier auf Erden war — I. 27.
Als der gütige Gott vollenden wollt' — I. 31. 296. 306. 307. 388. 406. — II. 161. M.B. I. Nr. 85.
Als erst die Welt geschaffen war — II. 420. M.B. II. Nr. 162.
Als Gottes Lamm und Leue — II. 171. 187.
Als Jesus an des Kreuzes Stamm — II. 431.
Als Jesus Christus Gottes Sohn — I. 284. 291. 294. — II. (VIII.) 44. M.B. II. Nr. 18.
Als Jesus Christus in der Nacht II. 170.
Also hat Gott die Welt geliebet — II. 374. 555. — III. 390.
Also heilig ist der Tag — I. 28. 182. 298. 329. — II. 19. 239. — III. 192. M.B. I. Nr. 5. 151.
Als vierzig Tag' nach Ostern war'n — I. 326. 336. 395. — II. 240.
Am Anfang war das Wort bei Gott — II. 589.
Am End' hilf mir Herr Jesu Christ — II. 8.
Am Sabbath-Tag Marien — I. 395.
An allen Menschen gar verzagt — II. 577.
Anders hab' ich zu g'warten nicht — I. 86.
An dir allein, an dir hab' ich gesündigt — III. 471.
An Wasserflüssen Babylon — I. 64. 136. 137. 138. 197. 238. 384. — II. 24. 26. 52. 133. 189. 221. 383. 402. 567. — III. 244. M.B. I. Nr. 19. — II. 55.
Auf, auf, die rechte Zeit ist hier — III. 279.
Auf, auf, ihr Reichsgenossen — II. 390. 437. 547. M.B. II. Nr. 154.
Auf, auf, mein Geist, erhebe dich — I. 255. — II. 517.
Auf, auf, mein Herz mit Freuden — II. 163. 170. 173. 186. 187. 188. — III. 292. M.B. II. Nr. 79.
Auf, auf, mein Herz und du, mein ganzer Sinn — III. 287.
Auf, auf, mein Herz und du o meine — II. 306.
Auf, auf, mein Herz und meine Sinnen — II. 528. 530.
Auf, auf, weil der Tag erschienen — III. 28.
Auf Christi Himmelfahrt allein — III. 242.
Auf dein' Zukunft Herr Jesu Christ — II. 64. 70.
Auf den Nebel folgt die Sonn' — II. 575.
Auf diesen Tag bedenken wir — I. 336. 351. — II. 28. M.B. II. Nr. 11.
Auferstehn, ja auferstehn wirst du — III. 466. M.B. III. Nr. 117.
Auf, hinauf zu deiner Freude — II. 321.
Auf ihr Christen, laßt uns singen — II. 462.
Auf meine Seel' und lobe Gott — II. 310. 365. 420.
Auf meinen Herren Jesum Christ — II. 90. M.B. II. Nr. 38.
Auf meinen lieben Gott — II. 239. 240. 241. 254. 284. 407. 444. 608. 625. 638. 639. — III. 209. 505. M.B. II. Nr. 105.
Auf, o Freundin, meine Wonne — II. 339. M.B. II. Nr. 138.
Auf, Triumph, es kömmt die Stunde — III. 32. M.B. III. Nr. 30.
Auf, werthe Gäst', heut muntert euch — II. 631. M.B. II. Nr. 222.
Auf Zion, auf, auf Tochter säume nicht — II. 476.
Aus der Tiefen, Herr und Gott — I. 462.
Aus der Tiefe ruf ich — I. 404. — II. 581. 582.

Aus hartem Weh klagt — I. 55.
Aus Jacobs Stamm ein Stern — II. 80.
Aus Lieb' läßt Gott der Christenheit — I. 497. — II. 421. — III. 294. M-B. I. Nr. 149.
Aus meines Herzens Grunde — I. 397. 424. — II. 18. 38. 181.
Aus tiefer Noth laßt uns zu Gott — I. 275. — III. 18.
Aus tiefer Noth schrei ich zu dir — I. 41. 42. 77. 103. 127. 132. 154. 155. 161. 186. 196. 197. 200. 205. 212. 274. 275. 319. 322. 330. 336. 375. 406. — II. (VI.) 19. 25. 52. 78. 133. 221. 293. 607. — III. 505. M-B. I. 1ste Abth. Nr. 2. 2te Abth. Nr. 79. 135. — II. 32c.

Bedenk o Mensch, die Angst und Noth — II. 121. 131. M-B. II. Nr. 51.
Befiehl du deine Wege — III. 376.
Beglückter Stand getreuer Seelen — III. 275.
Beschränkt ihr Weisen — III. 279. 293.
Betracht' wie heut zu dieser Frist — I. 37. 287.
Bewahr mich Herr und sei nicht fern — II. 613.
Bewege dich nicht — II. 517.
Bewein' o Christenmensch — II. 514.
Bis hin an des Kreuzes Stamm — II. 270. M-B. II. Nr. 119.
Bist du nicht, du theurer Schatz — M-B. II. Nr. 75.
Bleiches Antlitz, sei gegrüßet—II. 374. 433. M-B. II. Nr. 148.
Brich entzwei mein armes Herze — III. 279. 297.
Bringt uns denn das die Seeligkeit — II. 403.
Brunnquell aller Güter — II. 164. 170. 173. 349. 548. M-B. II. Nr. 87.

Capitan, Herr Gott und Vater mein — I. 139. 197.
Christ, der du bist das Licht und Tag — I. 135.
Christ, der du bist der helle Tag — II. 222. 353. M-B. II. Nr. 141.
Christ der ist erstanden — I. 203.
Christ fuhr gen Himmel — II. 134.
Christ ist erstanden — I. 64. 106. 125. 150. 156. 164. 182. 201. 203. 335. 419. 456. 472. — III. 192. M-B. I. 1ste Abth. Nr. 1. 2te Abth. Nr. 6.
Christ lag in Todesbanden — I. 64. 107. 125. 128. 131. 156. 160. 162. 193. 335. 363. 374. — II. 13. 80. 235. 238. 278. 298. 612. 616. 620. 625. 639. 641. — III. 192. 316. 376. M-B. I. Nr. 16. 63. 74.
Christ sich zu Marterenne gab — I. 53.
Christ, unser Heil, dich wir billig loben — I. 38.
Christ unser Herr zum Jordan kam — I. 44. 55. 132. 158. 161. 198. 232. 270. 355. 363. 374. 375. 382. — II. (VI. VII.) 14. 41. 52. 614. 641. 642. — III. 50. M-B. I. Nr. 75.
Christe, der du bist Tag und Licht — I. 20. 139. 337. 339. 363. 413. — II. 612. 625. M-B. I. Nr. 64.
Christe du Beistand deiner Kreuzgemeine — II. 93. 94. 97. M-B. II. Nr. 39.
Christe du Lamm Gottes — I. 319. 329. 336. — II. 280. — III. 237. M-B. III. Nr. 69.
Christen, Christum zu betrachten — II. 268.
Christum vom Himmel ruf' ich an — I. 102. 134.
Christum wir sollen loben schon — I. 20. 128. 131. 188. 335. — II. 19. 22. 39. 44. 161. 239. 373. 616. 641. — III. 300. — M-B. I. Nr. 12.
Christus, Christus, Christus ist — II. 475.
Christus der ist mein Leben — I. 411.
Christus, der uns selig macht — I. 34. 122. 295. 336. 337. 360. 361. 472. — II. 19. 147. 182. 204. 216. 257. 589. — III. 192. 367. M-B. II. Nr. 100. 101. 113.
Christus ist erstanden, hat überwunden — I. 34. 301. 352. 375. — II. 578. — III. 301. M-B. III. Nr. 88b.
Christus leid't den Tod mit Geduld — I. 284. II. (VIII.)
Christus schickt aus in alle Welt — I. 27.
Christus wahrer Gottes Sohn — I. 34.

Da Christ sein' Jünger gespeis't — I. 337.
Da Christus an dem Kreuze hing — I. 231.
Da Christus geboren war, freuet sich — I. 282.
Da der Herr Christ zu Tische saß — I. 313. 337. — II. 69. — III. 287.
Da Jesus an dem Kreuze hing — I. 114. — II. 615. M-B. I. Nr. 3.
Da Jesus an dem Kreuze stund — I. 77. 113. 120. 122. 178. 336. 337. 356. 360. 361. 369. 475. 491. 494. — II. 19. 40. 182. 222. 235. 238. 425. 619. 626. — III. 193. 417. M-B. I. Nr. 62. 123. — II. 104. — III. Nr. 108.
Da Jesus Christ gekreuzigt war — I. 337.
Da Israel aus Aegypten zog — I. 329.
Dank sei dir gütiger Gott — I. 300.
Dank sei Gott in der Höhe — II. 170. — III. 284. 292. M-B. III. Nr. 80.
Danket dem Herrn, denn er ist — I. 279. 282. 291. 294. — II. (VII.) 542.
Danksagen wir alle Gott unserm Herren — I. 30. 377. — II. 24. M-B. I. Nr. 81.
Dankt dem Herrn, ihr Gottesknechte — II. 528. 539. M-B. II. Nr. 196.
Das alte Jahr ist nun vergangen — II. 126. M-B. II. Nr. 47.
Das alte Jahr vergangen ist — I. 374. 415. II. 59. 63. 170. 379. 612. 642. — III. 305. 307. M-B. III. Nr. 91a u. b.
Das herrlich hohe Fest — II. 491.
Das höchste Gut, darin mein Sinn — II. 486. M-B. II. Nr. 178.
Das Jahr ist fortgelaufen — II. 310. 312. 322. 327.
Das Jesulein soll doch mein Trost — II. 90. — III. 35. M-B. II. Nr. 36.

Das ist die Stund, jetzt soll mein Mund — II. 153.
Das ist ein theures, wahres Wort — II. 529. 530.
Das ist mir lieb, daß Gott der Herr — II. 194.
Das Leben Christi unseres Herrn — I. 27.
Das Leben für uns in den Tod gegeben — II. 70.
Das neugeborne Kindelein — II. 163. III. 23.
Daß noch viel Menschen werden — I. 458. — II. 281.
Das walt' Gott Vater und Gott Sohn — III. 283. 290.
Dein armer Hauf — I. 128. 129. 131. 132. 140.
Drin' eigne Liebe zwinget mich — III. 23. M=B. III. Nr. 3.
Dein tröst' ich mich ganz sicherlich — M=B. I. Nr. 128.
Dein Zion streut dir Palmen — M=B. II. Nr. 200.
Dein Heil o Christ — III. 471. 476.
Dem Herren Christo sei Lob — II. 447.
Den des Vaters Sinn geboren II. 513. 515.
Den die Hirten lobten sehre — I. 39. 335. — II. 561. M=B. I. Nr. 86.
Den Herren meine Seel' erhebt — II. 169. 170.
Den Vater dort oben wollen wir — I. 286. 290. 292. 300. M=B. II. Nr. 60.
Denk Mensch wie dich dein Heiland liebet — I. 286.
Denk' nicht in deiner Drangsalshitze — M=B. III. Nr. 100.
Dennoch kann man eine Last — II. 485.
Der Bapst hat sich zu todte gefallen — I. 85. 331. 333.
Der Bräut'gam wird bald rufen — II. (XIII.) 64. 73. 77. M=B. II. Nr. 32a. b.
Der du bist drei in Einigkeit — I. 26. 335.
Der du den Personen nach — II. 340.
Der du hast vor mich gebüßet — II. 374.
Der ehlich' Stand ist billig g'nannt — I. 180. M=B. I. Nr. 9.
Der Engel bringt wahren Bericht — I. 403.
Der Engel zu Maria kam — II. 99.
Der Gnadenbrunn fließt noch den — I. 89.
Der Gnadenbrunn thut fließen — I. 87. 417. — II. 513. 515. M=B. I. Nr. 108.
Der große Drach', die alte Schlang' — II. 154. M=B. II. Nr. 72.
Der große Drache zürnt — II. 314. 318. 322. 323. M=B. II. Nr. 132.
Der große Tag des Herren — I. 447. II. (XVI.)
Der Heiland ist erstanden — I. 401.
Der Heil'gen Leben — II. 172.
Der heilig' Geist vom Himmel kam — I. 459. 492. — II. 122. 124. 129. 536. 540. 561. 642. M=B. I. Nr. 114. 148.
Der Herr fährt auf mit Lobgesang — II. 122. 126. 536. M=B. II. Nr. 48.
Der Herr Jesus mein Hirte ist — I. 464.
Der Herr ist mein getreuer Hirt — I. 42. 155. 274. 351. 383. 500. 502. — II. 26. 52. 290. — III. 318.
Der Herr sprach in sei'm höchsten Thron — I. 232. — II. 12. 43.
Der Hilligen Leuend — I. 329.
Der Himmel Bau und Zier — II. 145. M=B. II. Nr. 65.
Der Höchste sei gelobt — II. 514.
Der jüngste Tag nun tritt heran — I. 87.
Der Lenz ist uns des Jares erste quartir — I. 99.
Der Mensch, der Gott verlassen — II. 517.
Der Mensch hat Gottes Gnade — II. 171. 492.
Der schmale Weg ist breit genug zum Leben — III. 27. M=B. III. Nr. 18.
Derselbe Mann ist seelig um und an — II. 529.
Der Sonne Licht ist fort — II. 306.
Der Tag bricht an und zeiget sich — I. 281. 284. 288. 291. 294. — II. (VIII.)
Der Tag der ist so freudenreich — I. 33. 164. 335. 461. 465. — II. 13. 425.
Der Tag hat sich geneiget — II. 18. 538. M=B. II. Nr. 2.
Der Tag ist hin, der Sonnen Glanz — II. 371.
Der Tag ist hin, mein Geist und Sinn — III. 28.
Der Tag ist hin, mein Jesu bei mir bleibe — II. 520. 521. M=B. II. Nr. 193a. b.
Der Tag ist wieder hin — III. 458.
Der Tag mit seinem Lichte — II. 187. 192. — III. 277. 278.
Der Tag vertreibt die finstre Nacht — I. 280. 282. 291. 295. 300. M=B. I. Nr. 101.
Der Thörigt' spricht, es ist kein Gott — I. 136. 137. 138. 238. M=B. I. Nr. 52.
Der unweis' mann in seinem Herzen spricht — M=B. II. Nr. 22.
Der Vater uns sein' Sohn fürstellt — II. 69. 70.
Der Wollust Reiz zu widerstreben — III. 459. 471.
Der wunderschöne Jacobsstern — II. 153.
Der Zacharias ganz verstummt — I. 400. 484. — II. 122. 124. 129. 536. 540. M=B. I. Nr. 142.
Dich bet' ich an, mein höchstes Gut — III. 279.
Dich bitt' ich trautes Jesulein — II. 90.
Dich bitten wir drin' Kinder — II. 37. 607.
Dich Frau vom Himmel ruf' ich an — I. 102. 134. 332. M=B. I. Nr. 88.
Dich Jesu loben wir — III. 23.
Die bittre Leidenszeit beginnet — II. 502.
Die große Lieb dich trieb — II. 124.
Die G'schrift, die giebt uns Weis' und Lehr — I. 100.
Die güldne Sonne kommt hervor — II. 536.
Die güldne Sonne voll Freud' und Wonne — II. 187. 192. — III. 276.
Die helle Sonn ist nun dahin — II. 455.
Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre — III. 447. 471. M=B. III. Nr. 116. 118.
Die Hoffnung aller Väter — III. (XXIII.)
Die ihr von Sünden ganz beflecket — II. 127.
Die lieblichen Blicke, die Jesus mir giebt — III. 9. 20. 22. 24. 26. M=B. III. Nr. 12.
Die Nacht ist hin — I. 331.
Die Nacht ist kommen — I. 285. 288. 290. 291. 292. 301. — II. 241. 341. 406. — III. 301. M=B. II. Nr. 108a. — III. Nr. 87.
Die Nacht ist vor der Thür — II. 602.
Die Propheten han prophezeit — I. 277. 337. 447.

Die ſanfte Bewegung, die liebliche Kraft — III. 20.
Die Seele Chriſti heil'ge mich — I. 277. — II. 507.
Die Sonne wird mit ihrem Schein — I. 284. — II. (VIII.)
Die Tugend wird durchs Kreuz geübet — III. 29. M=B. III. Nr. 26.
Die Wahrheit kann nicht lügen — II. 120. 122. 127. 536.
Dieweil umbſunſt jetzt alle Kunſt — I. 141.
Die Wolluſt dieſer Welt — III. 309. M=B. III. Nr. 99.
Die Zeit geht an, die Jeſus hat beſtimmt — I. 256.
Die Zeit iſt jetzt ganz freudenreich — I. 36.
Die Zeit iſt noch nicht da, wo Zion — III. 28.
Dies iſt der Tag, den Gott gemacht — III. 459.
Dies iſt der Tag der Fröhlichkeit — II. (XVII.) 128. 581.
Dies iſt mein Klag', drum Leid ich trag — I. 87.
Dies ſind die heil'gen zehn Gebot — I. 52. 108. 120. 122. 128. 133. 139. 167. 211. 271. 319. 377. — II. (VI.) 13. 26. 69. 379. 609. 635. 641. — III. 417. M=B. II. Nr. 10. — III. 110.
Dieſes iſt ein Tag der Wonne — II. 491. 494. 495. M=B. II. Nr. 180.
Dir, dir Jehovah will ich ſingen — III. 29. 277. 279. 280.
Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel — II. 171. 173. 176. 491. 492. 494. 495. 549. — III. 17. M=B. II. Nr. 181.
Drei R gebüren Gott allein — I. 396.
Drei Ständ hat Gott der Herr — II. 239. 241. 552.
Du Allerſchönſter, den ich weiß — I. 255. — II. 509.
Du biſt der rechte David, Herr — II. 80.
Du biſt ja Jeſu, meine Freude — III. 29. M=B. III. Nr. 25.
Du biſt mein Fels auf Erden — III. 6.
Du biſts dem Ruhm und Ehr gebühret — III. 447. M=B. III. Nr. 112a.
Du ewig lebendig ſelbſtändiges Sprechen — II. 310. 312. 322.
Du fähreſt, Jeſu, himmelauf — II. 502.
Du Friedefürſt, Herr Jeſu Chriſt — I. 226. 424. 430. II. 162. 170. 567. M=B. I. Nr. 65.
Du frommes Herz — II. 529.
Du kannſt ja, Gott, die Todten auferwecken — III. 8.
Du keuſche Seele du — II. 311. 318. 322. M=B. II. Nr. 124.
Du klagſt, o Chriſt, in ſchweren Leiden — III. 447. 458. 471. M=B. III. Nr. 111.
Du klagſt und fühleſt die Beſchwerden — III. 471. 476. M=B. III. Nr. 121.
Du Lebensfürſt Herr Jeſu Chriſt — II. 366. 368. 547. — III. 385.
Du Lenze gut, des Jahres theu'rſte Quarte — I. 99. 301.
Du liebe Unſchuld du — II. 540.
Du lieber Herre Jeſu Chriſt — I. 400.
Du o ſchönes Weltgebäude — I. 255. — II. 163. 170. 173. M=B. II. Nr. 85.
Du ſeiſt zu Feld oder zu Haus — II. 82.
Du ſiehſt Menſch, wie fort und fort — II. 122. 127. 148. 536.
Du ſtarker Held, Herr Jeſu Chriſt — II. 90.
Du Sündrin willſt du mit — I. 87.
Du willſt mein Heiland, daß ich ſei — II. 540.
Du zuckerſüßes Himmelsbrod — III. 24. M=B. III. Nr. 4.
Durch Adams Fall iſt ganz verderbt — I. 44. 53. 64. 128. 129. 133. 140. 158. 164. 197. 214. 230. 249. 315. 364. 375. 476. 477. 497. — II. 15. 41. 52. 80. 327. 373. 635. — III. 192. M=B. I. Nr. 128.
Durch bloßes Gedächtniß, dein Jeſu — II. 513. 515.

Ehre ſei Gott in dem allerhöchſten Thron — II. 122.
Ehre ſei jetzo mit Freuden geſungen — II. 517.
Ehrt, lobt und dankt mit ganzem Fleiß — II. (VIII.)
Ein alter Brauch bei'n Chriſten iſt — I. 457.
Ein andrer ſtelle ſein Vertrauen — III. (IX.)
Ein edler Schatz der Weisheit — I. 290.
Ein Engel ſchon von Gottes Thron — I. 104.
Ein' feſte Burg iſt unſer Gott — I. 148. 157. 160. 161. 189. 191. 203. 212. 289. 309. 315. 330. 353. 358. 362. 366. 374. 382. — II. 52. 80. 181. 194. 221. 348. 353. 596. 599. 609. 612. 614. 642. — III. 50. 252. 328. M=B. I. Nr. 24. 61. 76. — II. 23. 141. a. E.
Ein Kind geboren in Bethlehem — I. 34.
Ein Kind iſt uns geborn — II. 399. 572.
Ein Kindelein ſo löbelich — I. 144. 150. 188. 342. — II. 381. 425.
Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld — I. 138. — II. 188. 567. — III. 192. 244. M=B. II. Nr. 96.
Ein Liedlein will ich dichten — II. 592.
Eine neue Bahn wir alle ha'n — I. 270. II. (VII.)
Ein neues Lied wir heben an — I. 128. 129. 130. 134. 155. 161.
Einsmahls ich mich bedacht, wie ich Jeſu — II. 444.
Ein ſonderlicher Krieg — II. 319.
Ein Weib, das Gott den Herren liebt — II. 164. 170. 542. III. (VIII.)
Ein Würmlein bin ich arm und klein — I. 409. — II. 70. 72. M=B. II. Nr. 29.
Einen guten Kampf hab ich — I. 122. — II. 147. 148.
Eins iſt noth, ach Herr dies eine — III. 30. 32. — III. 277. 279. M=B. III. Nr. 27.
Eitelkeit, Eitelkeit, vieler Verderben — II. 358.
Eitelkeit, Eitelkeit, was wir hier ſehen — II. 517. 520.
Entfernet euch ihr matten Kräfte — III. 275. 496.
Ephraim, was ſoll ich machen — II. 358. 480.
Erbarm dich mein, o Herre Gott — I. 128. 129. 131. 132. 140. 141. 336. 375. — II. (VI.) 19. 52. 181. 221. 251. 275. 280. 383. — III. 300. M=B. I. Nr. 73. — II. 111.
Erbarm ſich unſer Gott der Herr — I. 200.
Erhalt' uns Herr bei deinem Wort — I. 52. 160. 193. 308. 309. 332. 337. — II. 15. 25. 69. 636.
Erhör' mein Wort, mein Red' vernimm — II. 38.
Er iſt auf Erden kommen arm — M=B. III. 104a, b.
Er iſt gewaltig unde ſtark. — I. 53.

Erkenne mich mein Hüter — M=B. I. Nr. 80.
Ermuntre dich, mein schwacher Geist — I. 233. — II. 127. 364. 365. 366. 552. 567. — III. 347. M=B. II. Nr. 142.
Ermuntre dich, o frommer Christ — II. 290.
Ermuntre dich zu deinem Heil — II. 581.
Ermuntert euch, ihr Christenleut II. 413.
Ermuntert euch ihr müden Seelen — II. 581. 582. M=B. II. Nr. 205.
Erschienen ist der herrlich' Tag — I. 52. 121. 336. 395. — II. 245. 298. 589. — III. 417. 505. M=B. I. Nr. 82. — III. 109.
Erstanden ist der heilig' Christ — I. 107. 186. — II. 26. 80. 134. 222. 576. M=B. II. Nr. 7.
Erstanden ist der Herre Christ — I. 107. — II. 258. 578.
Ertödt uns durch dein Güte — M=B. I. Nr. 78. III. 105.
Erweckt hat mir mein Herz zu dir — I. 461.
Erweitert eure Pforten — II. 518.
Erwürgtes Lamm — III. 275.
Es geht daher des Tages Schein — I. 285.
Es glänzet der Christen inwendiges Leben — III. 20. 26. 276. M=B. III. Nr. 13.
Es hat uns heißen treten — II. 295.
Es ist das Heil uns kommen her — I. 41. 42. 43. 53. 127. 128. 133. 137. 153. 209. 230. 275. 345. 351. 385. 464. 474. — II. 23. 38. 70. 220. 293. 447. 586. 588. 606. — III. 192. M=B. I. Nr. 46. 54.
Es ist ein Ros' entsprungen — I. 105. M=B. I. Nr. 90.
Es ist genug, mein matter Sinn — II. 486.
Es ist genug, nun geh ich fort—II. 313. 316. 322. M=B. II. Nr. 128.
Es ist genug, so nimm Herr, meinen Geist — II. 308. 320. 322. 324. 549. M=B. II. Nr. 123.
Es ist gewißlich an der Zeit — I. 42. 154. 157. 330. — II. 18. 264. 352. 379. — III. 192. 231. 290. M=B. II. Nr. 3.
Es ist heut ein fröhlich Tag — I. 36. 38.
Es ist jetzt um die Vesperzeit — I. 27.
Es ist nun aus mit meinem Leben — III. 279. 297.
Es kommet dein Jesus, du gläubige Schaar — II. 311. 316. 322. M=B. II. 125.
Es kostet viel, ein Christ zu sein — III. 20. 275. M=B. III. Nr. 14.
Es sind doch selig alle die — I. 136. 137. 138. 238. 254. 334. 337. 345. 418. — II. 11. 37. 48. 52. 163. 188. 420. 607. — III. 375.
Es sprach Christus des Menschen Sohn — II. (VIII.)
Es spricht der Unweisen Mund wohl — I. 41. 42. 127. 128. 129. 132. 154. 155. 161. 276. 309. — II. 18. 52. 221. 298.
Es stehn für Gottes Throne — I. 400. 401. — II. 556. M=B. I. Nr. 105.
Es trau'r was trauren soll — I. 462.
Es vergeht mir alle Lust — II. 148.
Es war einmal ein reicher Mann — II. 19.
Es wartet alles, Herr, auf dich — II. 371. 413.
Es will mir öfter heftig grauen — II. 581.
Es wird schier der letzte Tag herkommen — I. 277.
Es woll' uns Gott genädig sein — I. 44. 55. 128. 132. 138. 161. 195. 198. 269. 350. 391. 474. — II. (VI.) 19. 39. 52. 221. 641. — III. 264.
Ewiger Vater im Himmelreich — II. 220.
Ewig's Lob sei dir gesungen — II. 407.

Fahre fort, fahre fort — III. 31. M=B. III. Nr. 29.
Fahr' nur hin du schnöde Welt — II. 575.
Fischer und Zöllner sind's — I. 400.
Folget mir, ruft uns das Leben — II. 365. 366.
Freilich bin ich arm und bloß — II. 520.
Freu dich du werthe Christenheit, Gott hat — I. 43. 53. 187. M=B. I. Nr. 12. — dies ist ꝛc. — I. 481. 497. — II. 122. 536. — III. 242. M=B. I. Nr. 140.
Freu dich sehr, o meine Seele — I. 254. — II. 236. 563. 606. — III. 51. 202. 306. 505.
Freud' über alle Freude — II. 474.
Freuet euch alle gleich, lobet Gott — I. 27.
Freuet euch, freuet euch in dieser Zeit — I. 70.
Freuet euch heut alle gleich — I. 28. 298.
Freuet euch, ihr Christen alle — II. 258. 272. 281. 556. — III. 382. M=B. II. Nr. 114.
Freut euch des Herrn ihr Christen all — II. 133. M=B. II. Nr. 57.
Freut euch heut o ihr Christen — I. 35.
Freuet euch ihr Christen alle, der Siegsheld — II. (XVI.) M=B. II. Nr. 223.
Freut euch ihr Christen alle gleich — II. (VIII.)
Freut euch ihr lieben Christen — I. 335. 342. — II. 168. 174. M=B. I. Nr. 41.
Friede, ach Friede, ach göttlicher Friede — III. 29. 32. M=B. III. Nr. 21.
Friede, Friede, meine Seele — II. 385.
Frisch auf und laßt uns singen — II. 387. 423. M=B. II. Nr. 153.
Fröhlich soll mein Herze springen — II. 164. 166. 170. 173. 175. 186. 187. 192. 542. — III. (VIII.) 302. M=B. III. Nr. 90.
Fröhlich will ich singen, kein Traurigkeit — I. 440.
Fröhlich wollen wir Halleluja singen — I. 128. 129. 131. 132. 142. 350. — II. 577. M=B. I. Nr. 53.
Frohlockt jetzt mit Händen — II. 399. 572.
Frohlockt und triumphirt — II. 80. 83.
Für Freuden laßt uns springen — III. 285.
Für uns ein Mensch geboren — M=B. II. Nr. 99.
Fürwahr, Herr, deine Freundlichkeit — II. 413.

Gar lustig jubiliren — II. (XVI.)
Gar sehr ist mir mein Herz entzündet — II. 444.
Gebenedeit sei Gott der Herr—I. 238. 315. 322. 336. — II. 23. 24. 606. M=B. II. Nr. 6.

Gedanke, der uns Leben giebt — III. 447. 459. 471. M-B. III. Nr. 112 b.
Gehab dich wohl, o schnöde Welt — II. 455.
Geh auf mein's Herzens Morgenstern — II. 506.
Geh aus mein Herz und suche Freud — II. 187.
Gehet in die Christenschul' — II. 581. 582. M-B. II. Nr. 201.
Gelobet sei der Herr, der Gott — I. 336.
Gelobet seist du Christe — I. 181. M-B. I. Nr. 4.
Gelobet seist du großer Gott — II. 403.
Gelobet seist du Jesu Christ — I. 64. 115. 117. 128. 131. 166. 182. 188. 274. 335. 350. 376. 381. 474. 475. 503. — II. 25. 38. 44. 70. 170. 275. 379. 607. 612. 616. 618. 625. 641. — III. 304. 345. M-B. I. Nr. 2. 51. 121. — II. 21.
Gelobet sei Israels Gott — II. 170. 542.
Gen Himmel aufgefahren ist — II. 70. 75. 635.
Gen Himmel fährt der Herre Christ — I. 459.
Getrost ist mir, o Gott, mein Herz — II. 366.
Gieb dich zufrieden und sei stille — II. 183. 187. 188. 189. 190. 193. — III. 280. 293. M-B. II. Nr. 94. 97. — III. Nr. 82. a und b.
Gieb Fried' zu unsrer Zeit o Herr — II. 26.
Gieb mir, mein Gott, nach dir — II. 529.
Gieb unsern Fürsten und aller Obrigkeit — II. 217.
Gläubiges Herze freu dich heut — II. 84.
Gläubige Seel', schau dein Herr — I. 278. 282. 283. 291. 295.
Glaub es nicht, es sind Gedanken — II. 581. 582. M-B. II. Nr. 203.
Gleichwie der Hirsch zum Wasser eilt — I. 274.
Gleichwohl hab' ich überwunden — II. 112. M-B. II. Nr. 62.
Glück zu, Kreuz, von ganzem Herzen — III. 34. M-B. III. Nr. 34.
Gott dem Vater im höchsten Thron — I. 282.
Gott dem Vater Lob und dem Sohn — I. 337.
Gott dem Vater sei Lob und Dank — I. 27.
Gott den ich als Liebe kenne — III. 26.
Gott, der du bleibest wie du bist — II. 471.
Gott der du selber bist das Licht — II. 170. 364. 365. 366. 546. 552.
Gott, der Reichthum deiner Gnade — III. (IX.)
Gott der Vater sprach zu Christo — I. 36.
Gott der Vater wohn' uns bei — I. 77. 118. 127. 128. 131. 356. 473. — II. 25. 235. 612. M-B. I. Nr. 57.
Gott des Himmels und der Erden — II. 147. 169. 171. 536. 548. — III. 356. M-B. II. Nr. 66.
Gott deß Scepter, Stuhl und Krone — III. 530.
Gott dir sei Dank, Lob, Preis und Ehr' — I. 407.
Gott du bleibest doch mein Gott — II. 486.
Gott du hast es so beschlossen — II. 488.
Gott hat das Evangelium — I. 164. 167. 361. — II. 19. 276. M-B. I. Nr. 60.
Gott hatt' einen Weinberg gebaut — I. 27.
Gott ist mein Licht — II. 171.
Gott ist mein Licht und meine Seligkeit — II. 613.
Gott ist mein Lied — III. 447. 466. 471. 472. M-B. III. Nr. 114. 120.
Gott ist so gut dem Israel — I. 136. 137. 238.
Gott laß vom Zorne — II. 281.
Gott lebet noch, Seele was verzagst du doch — III. 275. 280.
Gottlob der Tag ist glücklich — II. 536.
Gottlob es geht nunmehr zu Ende — III. 286. 290. M-B. III. Nr. 76.
Gott sah zu seiner Zeit — I. 38.
Gott segne uns durch seine Güte — M-B. II. Nr. 25.
Gott sei Dank in aller Welt — I. 477.
Gott sei gedankt durch Jesum Christ — II. 90.
Gott sei gedankt in Ewigkeit — I. 128.
Gott sei gelobet und gebenedeiet — II. 117. 121. 128. 133. 138. 144. 145. 166. 273. 307. 357. 376. 473. — II. 19. 25. 52. 220. 222. 626. M-B. I. Nr. 152.
Gott stehet in seiner Gemeine — M-B. II. Nr. 32.
Gott Vater, Herr, wir danken dir — II. (VIII.)
Gott und Welt, und beider Glieder — II. 530.
Gott wie groß ist deine Güte — III. 279. 297.
Gott woll'n wir loben — I. 272.
Gottes Sohn ist kommen — I. 283. M-B. I. Nr. 85. (Gott durch deine Güte.)
Gott's einiger Sohn, ich stets dein blieb — I. 86.
Großer Prophete, mein Herze begehret — II. 517.
Großfürst hoher Cherubinen — II. 480. 552.
Großmächtiger, ewiger Gott — II. (VII.)
Groß, o Herr, sind meine Schmerzen — II. 532.

Hast du denn, Jesu, dein Angesicht gänzlich verborgen — II. 522.
Hat denn, mein Gott, das noch kein Ende — II. 374.
Hat's Gott versehn — II. 220.
Helft mir Gottes Güte preisen — I. 420. 497. — II. 22. 128. 280.
Heiliger Geist, Herre Gott — I. 33.
Heiliger Geist, komm in dies Thal — II. 491.
Heilig und zart ist Christi Menschheit — I. 73. 389. — II. 221.
Heiligt euch, ihr Menschenkinder — II. 314. 322.
Helfer meiner armen Seele — II. 575.
Heran ihr Spötter, welche sich — II. 413. M-B. II. Nr. 160.
Herr Christ, der einig Gott's Sohn — I. 54. 128. 129. 131. 133. 141. 326. 375. 410. 413. 474. — II. 13. 38. 181. 201. 205. 261. 264. 344. 351. 383. 384. 422. 551. 606. 607. 609. 626. 642. — III. 389. M-B. I. Nr. 78. 133. II. Nr. 99. 115. 140. a. E. III. Nr. 105.
Herr Christ, des Lebens Quell — I. 27.
Herr deinen Zorn wend' ab — II. 171.
Herr, der du mich nebst Andern — II. 484. 486. M-B. II. Nr. 175.

Herr, der du vormals haſt dein Land — II. 164. 170.
Herr dir hab' ich mich ergeben — II. 530.
Herr du thuſt was dir gefällt — II. 540.
Herr erhöre mein Gebet — II. 97.
Herr es ſind Heiden in dein Erb' — I. 577.
Herr geuß deines Zornes Wetter — II. 164. 170.
Herr Gott, der du erforſcheſt mich — I. 138. — II. 26. 580.
Herr Gott, der du Himmel, Erden — II. 529.
Herr Gott dich loben alle wir — I. 254. — II. 96. 639.
Herr Gott dich loben wir — I. 22. 135. 141. 322. 352. 381. 472. — II. 13. 25. 39. 280. 575. — III. 190. 359.
Herr Gott du biſt von Ewigkeit — I. 399. — II. 241.
Herr Gott du haſt mir geben — I. 403.
Herr Gott du unſre Zuflucht biſt — II. 240.
Herr Gott erhalt uns für und für — I. 401.
Herr Gott, erhör' mein' Stimm' und Klag — I. 203.
Herr Gott ich trau allein auf dich — I. 136. 137. 138. — II. 577.
Herr Gott nun ſchleuß den Himmel auf — II. 80. 83. 85. 642. M=B. II. Nr. 33.
Herr Gott nun ſei gepreiſet — I. 410. — II. 52.
Herr Gott Vater, ich glaub' an dich — II. 80. 86. M=B. II. Nr. 34.
Herr Gott wie lang' vergißt du mein — II. 40. 52.
Herr hadre mit den Hadrern mein — II. 70.
Herr hör', ach höre mein Gebet — II. 494. 495. 582.
Herr höre was mein Mund — II. 187.
Herr ich bitt', hör' an mein Wort — II. 446.
Herr ich denk an jene Zeit — I. 286. — II. 111. 549. M=B. II. Nr. 61.
Herr ich habe mißgehandelt — I. 403. — II. 163. 170. 374. M=B. II. Nr. 81.
Herr Jeſu aller Menſchen Hort — II. 462.
Herr Jeſu aus Barmherzigkeit — II. 156.
Herr Jeſu Chriſt, dich zu uns wend' — II. 98. 543. 561. 564. 639. — III. 51. 505. M=B. II. Nr. 199.
Herr Jeſu Chriſt, du haſt bereit — III. 287.
Herr Jeſu Chriſt, du höchſtes Gut — II. 497. — III. 253.
Herr Jeſu Chriſt, du Licht der Freuden — II. 462.
Herr Jeſu Chriſt, du wahres Licht — II. 413.
Herr Jeſu Chriſt, ich ruf' dich an — II. 66.
Herr Jeſu Chriſt, ich ſchrei zu dir — II. 500.
Herr Jeſu Chriſt, ich weiß gar wohl — II. 70. — III. 308.
Herr Jeſu Chriſt, mein's Lebens Licht — II. 181. 236. 625. 627. — III. 284.
Herr Jeſu Chriſt, wahr'r Menſch und Gott — I. 310. 322. 334. 339. 341. 357. 414. 415. 416. — II. (VIII.) 22. 37. 40. 561. 608. III. (VI.) M=B. I. Nr. 55. 83. 125. — II. 4. 15.
Herr Jeſu, Troſt in aller Noth — II. 150. M=B. II. Nr. 70.
Herr, laß deines Eifers Plagen — II. 496.
Herr lehre mich, wenn ich der Tugend diene — III. 458.
Herr nicht ſchicke deine Rache — I. 254. — II. 572.
Herr nun laß in Friede — III. 286.
Herr und Gott, der Tag und Nächte III. 28.
Herr wie du willſt, ſo ſchick's mit mir — II. 90. — III. 325.
Herr, wie lange willt' du doch — II. 164. 170.
Herr, wie lang' willt' vergeſſen mein — II. 22. 24. 70.
Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr — I. 226. 313. 334. 355. 357. 374. 418. — II. 217. 248. 280. 379. 565. 612. 616. 621. — III. 367. M=B. I. Nr. 56. 109. — II. 56.
Herzlich thut mich erfreuen — II. 37. M=B. I. Nr. 44.
Herzlich thut mich verlangen — I. 91. 249. 408. — II. 116. 131. 133. 181. 182. 193. 295. 444. 502. 541. 563. 592. 606. 609. — III. 158. 250. 290. 505.
Herzliebſter Jeſu, was haſt du verbrochen — II. 96. 161. 170. 172. 547. 638. 639. — III. 231. 367. 374. M=B. II. Nr. 76.
Heut' iſt das rechte Jubelfeſt — II. 438.
Heut' iſt der geboren, der des — II. 311. 322.
Heut' iſt der Tag der Fröhlichkeit — II. 351.
Heut' iſt o Menſch ein großer Trauertag II. — 95. 98. M=B. II. Nr. 40.
Heut' ſind die lieben Engelein — I. 39. 335.
Heut' triumphiret Gottes Sohn — I. 52. 336. 358. 429. — II. (XV.) 182. 240. M=B. I. Nr. 58.
Heut' triumphirn die Engelein — II. 70.
Heute iſt ein Tag der Wonne — II. 492.
Heute ſoll Freude verjagen das Klagen — II. 339.
Hie gute Mähr, ihr Chriſtenleut' — II. 80. 83.
Hier grünt des Aaronis Stab — II. 312. 316. 322. M=B. II. Nr. 126.
Hier iſt mein Herz, Herr, nimm es hin — II. 472.
Hilf Gott, daß mir gelinge — I. 70. 313. 336. 337. — II. 220. 444.
Hilf Gott, wie geht das immer zu — I. 42. 155. — II. 470.
Hilf Gott, wie iſt der Menſchen Noth — I. 127. 128. 129. 131. 133. 140. 311.
Hilf Herre Gott dem deinen Knecht — I. 136. 137. 138. — II. 37.
Hilf Herre Gott in meiner Noth — I. 411.
Hilf, Herr Jeſu, laß gelingen — II. 365. 366. 368. 433. 547. — III. 283. 354.
Hilf Herr, mein Gott in dieſer Noth — I. 339. 384. 408.
Himmel, Erde, Luft und Meer — II. 518. 519. 521. M=B. II. Nr. 192.
Himmel und Erd' regiert mein Gott — II. 570.
Hochgelobet ſeiſt du Jeſu Chriſt — I. 37.
Hochheilige Dreieinigkeit — III. 24. M=B. III. Nr. 5.
Höchſte Vollkommenheit, Alles in Einem — III. 19.
Höchſte Vollkommenheit, reineſte Sonne — III. 19.
Höchſter Formirer der löblichſten Dinge — II. 515.
Höchſter Prieſter, der du dich — III. 24. M=B. III. Nr. 6.
Hör' an mein Herz die ſieben Wort — II. 547.
Höret ihr Eltern, Chriſtus ſpricht — I. 399. M=B. I. Nr. 104.
Hör' liebe Seel', dir ruft der Herr — II. 455. 581. M=B. III. Nr. 170.

Hört auf zu trauern und klagen — I. 32. 447. 471. — II. 22.
Hört ihr lieben Kinderlein — II. 69.
Hosianna in der Höhe — II. 270.
Hüter, wird die Nacht der Sünden — I. 250. — III. 26. M=B. III. Nr. 15.

Ja, er ist's, das Heil der Welt — II. 320. 322. M=B. II. Nr. 133.
Jammer hat mich ganz umgeben — II. 366. 407.
Jauchzt ihr Erlösten dem Herren — III. 476. M=B. III. Nr. 113.
Jauchzet ihr Himmel — II. 368.
Ich armes Menschenkind — II. 528.
Ich bin bei Gott in Gnaden — II. 148.
Ich bin dein Gott, dein höchstes Gut — II. 529.
Ich bin ja Herr in deiner Macht — II. 111. 148. 183. 536. — III. 281. 293. 294. M=B. II. Nr. 68. — III. Nr. 83.
Ich bin müde mehr zu leben — II. 295.
Ich bitt o Herr aus Herzensgrund — II. 80.
Ich dank dir Gott für all' Wohlthat — II. 18. M=B. II. Nr. 1.
Ich dank' dir Gott von Herzen — II. 170.
Ich dank' dir Gott von Herzen rein — M=B. I. Nr. 34. — II. 23.
Ich dank' dir, lieber Herre — I. 54. 58. 201. 249. 272. 342. 473. 474. 500. 501. — II. 23. 38. 295. 444. M=B. I. Nr. 137.
Ich dank' dir schon durch deinen Sohn — I. 383. M=B. II. Nr. 58.
Ich danke dir, o Gott in deinem Throne — I. 256.
Ich denke stets daran — II. 308.
Ich Erde, was erkühn' ich mich — II. 540.
Ich erhebe, Herr zu dir — II. 163. 170. 187.
Ich ein Fürst der Engelschaar — II. 311. 322.
Ich freue mich in dir — III. 281. 352.
Ich freu' mich in dem Herren — II. 90. 91. M=B. II. Nr. 37.
Ich gehe seufzend suchen — II. 517.
Ich geh' und steh', so bist du mein Begleiter — III. 7.
Ich glaub' an einen Gott allein — III. 17.
Ich glaub' in einen Gott — I. 134.
Ich glaub' in Gott Vater — II. 13. 578.
Ich hab' ein herzlich Freud' und groß Gefallen — II. 127.
Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt — I. 52. — II. 38. 52. 216. 237. 258. 444. 608.
Ich habe g'nug, mein Herr — III. 321.
Ich habe nun geendet — II. 307.
Ich hab' in guten Stunden — III. 459.
Ich hab's gestalt ins Herrn Gewalt — I. 334.
Ich hab's gewagt und zugesagt — II. 298. 300.
Ich halte treulich still — III. 279.
Ich harrete des Herrn — II. 133. M=B. II. Nr. 54.
Ich heb' mein' Augen sehnlich auf — II. 223. 536. M=B. II. Nr. 103.
Ich hebe meine Augen auf — II. 239. 240.
Ich heul' und wein' in meiner großen Noth — II. 237.
Ich, ich bin euer Tröster — I. 403.
Ich lag in tiefer Todesnacht — M=B. I. Nr. 134.
Ich laß dich nicht — III. 279. 297.
Ich lauf' dir nach mit stetem Ach — II. 575.
Ich lieb den Herren — M=B. I. Nr. 35.
Ich liebe dich von Herzensgrund — II. 509.
Ich liebe Jesum alle Stund' — III. 278.
Ich möcht' mich selber feinden an — II. 455.
Ich preise dich, denn du hast — II. 491.
Ich preise dich, o Herr der Ehren — II. 528.
Ich preise dich und singe — II. 171.
Ich ruf', o Gott in dieser Noth — I. 232.
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ — I. 158. 214. 473. — II. 50. 80. 216. 218. 262. 615. 625. 634. — III. 192. 253. M=B. I. Nr. 129. — II. 102.
Ich ruf' zu dir in dieser Noth — II. 577.
Ich sage gut' Nacht der irdischen Pracht — II. 517.
Ich sehe dich, o Gott der Macht — II. 518.
Ich sehe mit Wonne die goldene Sonne — II. 100.
Ich seh nicht mehr die Sonne steh'n — II. 581.
Ich sei an welchem Ort ich woll' — II. 121.
Ich sinke zu verwesen ein — III. 477. M=B. III. Nr. 124.
Ich sterbe nicht, nein, sondern werde leben — III. 8.
Ich suche mir den Himmel und lasse — II. 306.
Ich sucht' in meinem Bette — II. 484. 485. 486.
Ich steh' an deiner Krippen hier — I. 477. — II. 188. 547. — III. 278. 279. 291. 357.
Ich steh' in Angst und Pein — II. 148. 536. 571. 572. M=B. II. Nr. 69.
Ich trage groß Verlangen — II. 366. 547.
Ich weiß, daß mein Erlöser lebt — I. 400. 491. — II. 24. 642. — III. 16. M=B. I. Nr. 103. — II. 27.
Ich weiß, der Herr der ist mein Hirt — I. 70.
Ich weiß, mein Gott, daß all' mein Thun — I. 121. — II. 188. 575.
Ich will den Herren ewig loben — II. 365. 366. 369. 433. 494. 547. 571. M=B. II. Nr. 147.
Ich will den Herren loben — II. 435. 492.
Ich will dich all mein Leben lang — M=B. I. Nr. 13 2.
Ich will dich lieben, meine Stärke — II. 506. — III. 24. M=B. III. Nr. 11.
Ich will erhöhen immerfort — II. 188. 580.
Ich will für allen Dingen — II. 369.
Ich will ganz und gar nicht zweifeln — I. 255.
Ich will gießen aus — II. 540.
Ich will mit Danken kommen — II. 188.
Ich will, so lang' ich werde leben — II. 529.
Ich will still und geduldig — II. 170.
Ich will von meiner Missethat — III. (IX.)
Ich wünsch' den Tod — II. 517.
Ich wünsche weder Ehr' noch Gut — I. 403.
Ick werdt ein dögtsam Meydelyn — I. 84.
Jehovah ist mein Licht und Gnadensonne — II. 517.

Je mehr wir Jahre zählen — II. 540.
Jerusalem, du hochgebaute Stadt — II. 74. 77. 566. 567. 602. — III. 16.
Jesaia dem Propheten das geschah — I. 145. 151. 152. 160. 164. 307. 322. 329. 331. 379. 507. — II. 597. — III. 85.
Jesu, allerliebster Bruder — II. 189. 547.
Jesu deine Liebeswunden — III. 278. 279.
Jesu deine Passion — III. 380.
Jesu deine Schmerzen — II. 499.
Jesu deine tiefen Wunden — II. 492.
Jesu dein' Seel' laß heil'gen mich — II. 70.
Jesu, der du meine Seele — II. 366. 459.
Jesu du, du bist mein Leben — II. 480. 481. M=B. II. Nr. 174.
Jesu du Gottes Lämmelein — II. 82. 86. M=B. II. 35.
Jesu, du liebstes Herrlein mein — II. 82.
Jesu du mein liebstes Leben — II. 268. 365. 366. 459. 597.
Jesu du zartes Kindelein — II. 64.
Jesu gieb mir deine Fülle — III. 25.
Jesu, heil' den alten Schaden — II. 581.
Jesu, Hülf' und Trost der Seelen — II. 530.
Jesu, Jesu, du bist mein — III. 279. 280.
Jesu, Jesu, du mein Hirt — II. 581. 602.
Jesu, Jesu, meine Freude — II. 306. 322. 323.
Jesu komm, mein Trost und Lachen — II. 480. 552.
Jesu, Kraft der blöden Herzen — II. 514. 515. M=B. II. Nr. 185.
Jesu Kreuz, Leiden und Pein — I. 502. M=B. I. Nr. 156.
Jesu Leiden, Pein und Tod — I. 122. — III. 209. 367. 372.
Jesu liebste Seele — II. 559.
Jesu, mein Jesu, mein einziges Leben — II. 581.
Jesu mein Treuer — II. 513. 514. M=B. II. Nr. 186.
Jesu meine Freude, meines Herzens Weide — II. 141. 164. 168. 170. 173. 179. 268. 306. 353. 495. 542. 543. 547. 567. 571. 572. 633. — III. (VIII.) 161. 194. 309. 330. 333. M=B. II. Nr. 91. — III. 94.
Jesu meine Freud' und Wonne — II. 93. 94. 99.
Jesu meiner Seelen Wonne — II. 462.
Jesu meines Glaubens Zier — III. 272. 277.
Jesu meines Herzens Freud', süßer — I. 403. — II. 467.
Jesu meines Lebens Leben — II. 480. — III. 192. 238. M=B. III. Nr. 70.
Jesu nun sei gepreiset — I. 410. — II. (VIII.) 163. 170. — III. 359.
Jesu, o du Lebensquell — II. 582.
Jesu, Retter in der Noth — II. 480.
Jesu richte mein Beginnen — III. 284. M=B. III. Nr. 74.
Jesu rufe mich — II. 603. 604. M=B. II. Nr. 213.
Jesu, wahres Brod des Lebens — M=B. III. Nr. 95.
Jesu, wahres Seelenbrot — II. 481.
Jesu, wie süß ist deine Liebe — II. 509. 602. — III. 20. 23. M=B. III. Nr. 1.
Jesu wollst uns weisen — I. 92. — II. 240. 567.
Jesulein, du bist mein — II. 444. 582.
Jesum ewig zu verehren — II. 323.
Jesum hab' ich mir erwählet — II. 281.
Jesus Christus leid't den Tod — I. 37.
Jesus Christus unser Heiland, der den Tod — I. 128. 129. 156. 161. 162. 164. 193. 335. 414. — II. 14. 52. 132. 172. 379. M=B. I. Nr. 107. 126.
Jesus Christus unser Heiland, der von uns — I. 127. 128. 129. 131. 133. 142. 145. 157. 307. 473. — II. 298. 616. 617. 621. 625. 635.
Jesus Christus, unser Herr und Heiland — I. 270. 326. — II. (VII.) 121. 131. 560. 625. M=B. II. Nr. 52.
Jesus ist das schönste Licht — III. 22. 25.
Jesus ist der beste Freund — II. 509.
Jesus ist der schönste Nam' — II. 574. 602.
Jesus ist erstanden schon — II. 155.
Jesus ist meines Gemüthes Begier — III. 20.
Jesus meiner Seelen Seele — II. 480.
Jesus meine Zuversicht — II. 164. 167. 171. 174. 177. 179. 534. 548. 598. — III. (IX.) 309. M=B. II. Nr. 92. 211. — III. Nr. 93.
Jesus unser Trost und Leben — II. 480. 552.
Jesus ward bald nach seiner Tauf' — I. 27.
Jetzund betrachten wir, daß Christus — II. 515.
Jetzund kommt die Zeit heran — II. 467.
Ihr Alle, die ihr Jesum liebt — II. 509.
Ihr Alten pflegt zu sagen — I. 458. II. 241. 561. M=B. I. Nr. 111.
Ihr Christen seht an den König und Heiland — I. 27.
Ihr Gestirn', ihr hohlen Lüfte — II. 494. 495. M=B. II. Nr. 182.
Ihr Himmel lobt des Herren Macht — II. 538.
Ihr hohen Berg', ihr kehret mich — II. 455.
Ihr keuschen Augen — II. 509.
Ihr Kinder des Höchsten, wie stehts — III. 20. 29. 32. 33. M=B. III. Nr. 24.
Ihr lieben Christen freut euch nun — II. 70. 353.
Ihr lieben Kinder freuet euch — I. 400.
Ihr Menschen freuet euch — II. 529. 530.
Ihr Völker auf der Erde all' — M=B. I. Nr. 33.
Ihr wunderschönen Geister — II. 400.
Im finstern Stall, o wundergroß — I. 121. — II. 122. 125. 163. 168. 179. 536. M=B. II. Nr. 45.
Im Frieden dein, o Herre mein — I. 238. 315. 322. 336. 419. — II. 24.
Im Garten leidet Christus Noth — I. 490. — II. 129. 540. M=B. I. Nr. 145.
In allen meinen Thaten — III. 318.
In Christo will ich sterben — II. 475.
In dem Leben hie auf Erden — II. 171. 592.
In dich hab' ich gehoffet, Herr — I. 114. 121. 203. 351. 494. — II. 50. 125. 128. 221. 589. — III. 355.
In dieser Morgenstund' will ich — II. 465.
In dir ist Freude — I. 93. — II. 567. 639. — III. 16. 417. M=B. III. Nr. 107ª u. ᵇ.
In dulci jubilo nu singet — I. 34. 188. 342. 471. — II. 612. M=B. I. Nr. 120.

In Gottes Namen fahren wir — I. 52. 108. 133. 167. 201. 271. 319. — II. 13. 609. 635. M=B. III. Nr. 110.
In Gottes Namen scheiden wir — I. 108. 167.
In Gott gelaub ich, das er hat — I. 127. 129. 131. 133. 140.
In großer Kraft, Herr Jesus Christ — II. 90.
In Jesu Namen heben wir an — I. 127. 135.
Inin erde leite Aaron ein' gerte — I. 53.
In meinem Herzen hatt' ich mir — II. 133.
In mittel unserer Lebenszeit — I. 119.
In traur'ger Pein ich muß jetzt sein — I. 334.
Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir — I. 39. 166. 329. 335. 342. M=B. I. Nr. 1. (2te Abth.)
Ist das Grab auch noch verriegelt — II. 309. 313. 318. 322. M=B. II. Nr. 129.
Ist das nicht zu beklagen — II. 547.
Ist dieser nicht des Höchsten Sohn — I. 121. — II. 374. 430. 602.
Ist Ephraim nicht meine Kron' — II. 164. 170.
Ist Gott mein Schild und Helfersmann — III. 282.

Kann ich, o Gott, mein Vater, einst — II. 324.
Kehr' um, Kehr' um du junger Sohn — I. 275. 282. — II. (VII.)
Kein Christ soll ihm die Rechnung machen — II. 148.
Kein Stündlein geht dahin — II. 474. 475.
Kein größer Wunder findet sich — II. 403.
Keine Nacht, kein Tag vergehet — II. 467.
Komm edler Pfingstgast — II. 324.
Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist — I. 20. 77. 128. 131. 138. 329. 335. 473. 475. — II. 33. 348. 490. 491. 492. 641. — III. 192. 301. M=B. I. Nr. 97. 119.
Komm Heiden Heiland, Lösegeld — II. 491. 548.
Komm heil'ger Geist, dein' Hülf uns leist' — II. 122. 126. 536. M=B. II. Nr. 49.
Komm heiliger Geist, erfülle die Herzen — I. 32. 139. — II. 332.
Komm heiliger Geist, Herre Gott — I. 33. 110. 119. 128. 131. 166. 307. 335. — II. 13. 217. 232. 235. 612. — III. 192. 264. 393. M=B. I. Nr. 127.
Komm heiliger Geist, wahrer Gott — I. 27.
Komm heiliger Geist, zeuch bei uns ein — II. 98.
Komm Jesu Christ, sei unser Gast — II. 306.
Komm Jesu, komm doch her zu mir — II. 331. 336. M=B. II. Nr. 137.
Komm Liebster, komm in deinen Garten — III. 23. 24. M=B. III. Nr. 7.
Komm mein Jesu, komm zu mir — II. 581.
Komm Seele, Jesu Leiden — II. 502.
Komm Seele, setze dich — II. 313. 322.
Komm süßer Tod — III. 279. 296. M=B. III. Nr. 86.
Komm werther heil'ger Geist — II. 480.
Kommst du, kommst du, Licht der Heiden — II. 357. 358. 480.
Kommt heraus, all' ihr Jungfrauen — II. 509. 574. 575.
Kommt her, ihr Menschenkinder, kommt — II. 387.
Kommt herzu, laßt uns jetzund — II. 529.
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn — I. 70. 186. 326. 337. — II. 25. 52. 69. 169. 373. 383. 586. — III. 50.
Kommt Kinder, Jesu weihet euch — I. 329.
Kommt Seelen, dieser Tag — III. 278. 279. 291. M=B. III. Nr. 78.
Kommt seid gefaßt zum Lammesmahl — II. 512. 514. 515. M=B. II. Nr. 187.
Kommt wieder aus der finstern Gruft — III. 278. 279. 291. M=B. III. Nr. 79.
Kyrie, ach Vater, allerhöchster Gott — I. 307.

Laß mein Gott die Stunde kommen — III. 25.
Laß mich dein sein und bleiben — I. 408.
Laß uns in deiner Liebe — M=B. I. Nr. 133.
Laßt ab von Sünden alle — II. 384.
Laßt uns fröhlich und einträchtig — I. 278. 288. 291.
Laßt uns jauchzen, laßt uns singen — II. 480. M=B. II. Nr. 173.
Laßt uns mit Ernst betrachten — II. 274. 403.
Laßt uns schreien alle gleich — I. 279. 291. 326.
Laßt uns singen, unsre Stimmen — I. 281. 289. 291. 293. 300. 451.
Laßt uns zusammentreten — II. 431.
Lasset die Kindlein kommen — II. 82. 239. 240.
Lasset uns den Herren preisen — II. 163. 170. 177. 187. 306. 325. 327. 365. 366. — III. 192. M=B. II. Nr. 82. 144.
Lasset uns ihr Christen singen — II. 382. 572.
Lebt jemand so wie ich — II. 581.
Lernet kennen bald den Tod — II. 449. M=B. II. Nr. 168.
Liebe, die du mich zum Bilde — II. 507.
Lieblicher Jesu, herzliche Wonne — II. 540.
Liebste Seel' erhebe dich — II. 374.
Liebste Seel' erkenne doch — II. 374.
Liebster Bräut'gam denkst du nicht — II. 509. 575.
Liebster Gott, wann werd' ich sterben — III. 309. 487. M=B. III. Nr. 97ª. (97ᵇ.)
Liebster Heiland, Licht der Heiden — II. 484. 486. 487.
Liebster Herr Jesu, wo bleibst du — II. 581. — III. 278.
Liebster Jesu, du wirst kommen — III. 16.
Liebster Jesu, liebstes Leben — II. 385.
Liebster Jesu, sei gegrüßet — II. 374.
Liebster Jesu, wir sind hier — II. 320. 322. 326. 548. 597. 638. M=B. II. Nr. 133.
Liebster Vater, ich dein Kind — III. 477.
Lob, Ehr' und Preis sei unserm Gott — II. 170.
Lob Gott getrost mit Singen — I. 272.
Lob sei dem allerhöchsten Gott — II. 170.
Lob sei dem allmächtigen Gott — I. 280. 282.
Lob sei dir, gütiger Gott — I. 285. 286. 290.
Lob sei Gott, denn der Saamen Abraham — I. 278. 291.

Lob und Dank wir ſagen dir — I. 115.
Lob und Ehr' mit ſtetem Dankopfer — I. 297.
Lobe den Herren, den mächtigen König — II. 518. 521. — III. 316. 318. M=B. II. Nr. 194. 195.
Lobe Gott, lobe Gott, mein Harfenſpiel — II. 93.
Lobet den Herren allzumal ihr Heiden — II. 341. M=B. II. Nr. 139.
Lobet den Herren, denn er iſt ſehr freundlich — I. 313. 412. — II. 188. 542. — III. 163. — M=B. I. Nr. 39.
Lobet den Herren mit ewigem Ruhm — II. 581. M=B. II. Nr. 202.
Lobet den Herrn dort in der Veſte — II. 332.
Lobet den Herrn in ſeinem Heiligthum — II. 61.
Lobet den Herrn und dankt ihm — II. 465.
Lobet Gott, o lieben Chriſten — I. 29. 33. 269. 277. 283. 306. M=B. I. Nr. 84.
Lobet Gott, unſern Herren — II. 581.
Lobſing' heut, o Chriſtenheit — I. 27.
Lobſinge doch, lobſing', o werthe Chriſtenheit — II. 98.
Lobſinget Gott und ſchweiget nicht — II. 38. 43. M=B. II. Nr. 17.
Lobſingt dem Mächtigen — II. 324.
Lobt den Herrn, weit und fern — II. 510. M=B. II. Nr. 184.
Lobt Gott ihr Chriſten allzugleich — I. 342. 395. — II. 59. 69. 70. 162. 170. 188. 490. 492. 608. 609. M=B. I. Nr. 42.
Lobt Gott ihr frommen Chriſten — I. 71.
Lobt Gott in ſeinem Heiligthum — I. 232. — II. 555.
Lobt Gott, lobt alle Gott — II. 322. 327.
Lobt ihn mit Herz und Munde — I. 226. M=B. III. Nr. 73.
Lobt unſern Gott auf's beſte — II. 491.

Mache dich mein Geiſt bereit — II. 242.
Mach's mit mir Gott nach deiner Güt' — II. 239. 241. 324. 327. 549. 552. — III. 367. M=B. II. Nr. 106.
Macht auf die Thor' der G'rechtigkeit — II. 80. 83.
Macht hoch die Thür, das Thor — II. 122. 127. 169. 171. 174. 536. 581.
Mag es denn anders nicht geſyn — II. 220.
Mag ich Unglück nicht widerſtahn — I. 55. 67. 77. 230. 357. 461. 465. — II. 25. 52. 133. 607. M=B. I. Nr. 116.
Man ſpricht, wen Gott erfreut — II. 239.
Maria, das Jungfräulein — I. 488.
Maria, das Jungfräulein zart — I. 317.
Maria hat das beſte Theil erwählt — III. 26.
Maria kommt zur Reinigung — I. 490. 442. — II. 84.
Maria wallt zum Heiligthum — I. 489. M=B. I. Nr. 144.
Maria zart, von edler Art — I. 103. 271. 332. M=B. I. Nr. 89.
Mein' Augen ſchließ' ich jetzt — II. 100. 101. 567. M=B. II. Nr. 43.
Mein Dankopfer, Herr ich bringe — II. 144. 146. 536. M=B. II. Nr. 64.
Mein Freund zerſchmilzt aus Lieb' — III. 22. 26. 27. 275. M=B. III. Nr. 16.
Mein Geſchrei und meine Thränen — II. 171. 176.
Mein Gott, mein Gott, o Vater mein — I. 384. 491.
Mein Gott, nun bin ich abermals — II. 382. 572.
Mein Gott nun hab' ich dir verheißen — II. 486. M=B. II. Nr. 177.
Mein Gott ſelbſt iſt für mich — II. 529.
Mein Heiland nimmt die Sünder an — III. 470.
Mein Herr Jeſu, laß mich wiſſen — II. 296.
Mein Herz du ſollt — II. 171. 536.
Mein Herz hör' auf zu trauern — II. 391. M=B. II. Nr. 155.
Mein Herz iſt dir, mein Gott — II. 581. 582.
Mein Herz ruht und iſt ſtille — II. 239. 552.
Mein Herz ſich nicht erhebet ſehr — M=B. I. Nr. 36.
Mein Herz richt' ein feines Lied — I. 36.
Mein' höchſte Luſt, Herr Jeſu Chriſt — II. 169.
Mein Jeſu, dem die Seraphinen — III. 20. 275. M=B. III. Nr. 22.
Mein Jeſu, der du vor dem Scheiden — III. 19.
Mein Jeſu, hier ſind deine Brüder — III. 19.
Mein Jeſu, ſchmücke mich — III. 309. M=B. III. Nr. 99.
Mein Jeſu vor dein Angeſicht — II. 153.
Mein Jeſu, was für Seelenweh — III. 278. 279. 292. M=B. III. Nr. 81.
Mein junges Leben hat ein End' — II. 358.
Mein Leben war ein Streit — II. 555.
Mein' liebe Seel', was betrübſt du dich — II. 59.
Mein lieber Herr ich preiſe dich — I. 327. 336. — II. 44. — III. (VI.) M=B. I. Nr. 93.
Mein Salomo, dein freundliches Regieren — III. 28. M=B. III. Nr. 20.
Mein' ſchönſte Zier und Kleinod biſt — I. 493. 501. — II. 272. 337. M=B. I. Nr. 147.
Mein ſchönſter und liebſter Freund — II. 358.
Mein' Seel' erhebt den Herren mein — I. 135. 137. 138. 238. 315. 322. 336. 350. 500. 502. — II. 23. 26. M=B. I. Nr. 50. 154.
Mein' Seel' erhebt zu dieſer Friſt — I. 326. 336. 389. M=B. I. Nr. 95.
Mein' Seel' heb' an, ſinge Gott — II. 491.
Mein' Seel', o Gott, muß loben dich — I. 327. 336. 430. — II. 44. 639. M=B. I. Nr. 94.
Mein Seel'chen, Jeſu, ſehnet ſich — II. 308.
Mein Seelen Bräutigam — II. 484. 486. 487. 582. M=B. II. Nr. 176.
Mein' Sünd' mich kränkt — I. 462.
Mein Vater, zeuge mich dein Kind — III. 29.
Mein' Wallfahrt ich vollendet hab' — II. 594. M=B. II. Nr. 209.
Mein' Zung' erkling' und fröhlich ſing' — I. 20. 134.
Meine Armuth macht mich ſchreien — I. 250. — III. 26.

Meine Hoffnung ſtehet feſte — II. 517. 518. 520. M=B. II. Nr. 188.
Meine Lieb' iſt Jeſus Chriſt — II. 126.
Meine Seele erhebet den Herren — II. 280. 617. — III. 347.
Meine Seele Gott erhebt — II. 267. 269. 555. M=B. II. Nr. 117.
Meine Seele willſt du ruhn — II. 602. — III. 24. M=B. III. Nr. 8.
Meinen Jeſum ich erwähle — II. 581.
Meinen Jeſum laß ich nicht — II. 164. 267. 268. 272. 281. 499. 557. 567. 638. — III. 283. M=B. II. Nr. 116. 183.
Meiner Seele Heil, Jeſu du mein Theil — II. 485.
Meines Lebens letzte Zeit — III. 278. 280.
Mein's Herzens Troſt hab' ich — II. 444.
Menſchenkind merk eben, was da ſei — I. 34. 269. 283.
Menſch willſt du leben ſeliglich — I. 128. 133. 135. 156. 161. — II. 13. 14.
Merk Seele, was du dir haſt — II. 462.
Mir nach, ſpricht Chriſtus unſer Held — II. 239. 508.
Mit Ernſt, ihr Menſchenkinder — II. 124. 128.
Mit Freuden wollen wir ſingen — I. 285. 290. 291. 294.
Mit Fried und Freud ich fahr dahin — I. 128. 129. 131. 156. 161. 164. 191. 316. 336. 350. 381. 414. 500. 502. — II. 23. 237. 641. — III. 333. M=B. I. Nr. 155. — II. 8.
Mit rechtem Ernſt — II. 171.
Mit Sauſen, mit Brauſen — II. 310. 314. 322.
Mitten wir im Leben ſind — I. 33. 119. 128. 164. 233. 271. 323. 363. — II. 19. 269. M=B. I. Nr. 92.
Morgenglanz der Ewigkeit — II. 97. 515.
Morgenſtern der finſtern Nacht — III. 16. 23. 24.
Myn ſlyth und möy heb ick nicht gſpart — I. 84.

Nachdem das alte Jahr verfloſſen — II. 515.
Nachdem die Sonn' beſchloſſen den langen Winterlauf — I. 497. — II. (XVII.) 123. 124. M=B. I. Nr. 150.
Nach dir, o Herr, verlanget mich — II. 491.
Nach dir verlangt mich, Herr mein Gott — I. 447.
Nach ew'ger Freud' mein Herz verlangt — I. 86.
Nach Luſt hab ick my utherwält — I. 84.
Name voller Güte — III. 23.
Nicht ſo traurig, nicht ſo ſehr — II. 163. 170. 186. 187. — III. 275. 280. M=B. II. Nr. 80.
Nie will ich dem zu ſchaden ſuchen — III. 476. M=B. III. Nr. 123.
Nimm von uns Herre Gott — I. 329.
Noch dennoch mußt du drum nicht ganz — II. 575.
Nun ade, du Weltgetümmel — II. 520.
Nun begehen wir das Feſt — II. 552.
Nun bitten wir den heiligen Geiſt — I. 108. 119. 128. 131. 138. 144. 145. 150. 192. 198. 335. 374. — II. 13. 25. 379. 447. — III. 192. M=B. I. Nr. 15.
Nun danke Gott, was Odem hat — II. 94.
Nun danket alle Gott — II. 163. 170. 171. 175. 177. 327. 547. 571. 597. 638. M=B. II. Nr. 83.
Nun danket all' und bringet — II. 171. 188.
Nun danket Gott, dem heil'gen Geiſt — I. 460.
Nun die übermüde Nacht — II. 330. M=B. II. No. 136.
Nun drive wy den Paveſt heruth — I. 331.
Nun freut euch Gottes Kinder all' — I. 52. 121. 336. — II. (IX.) M=B. II. Nr. 59.
Nun freut euch lieben Chriſtengmein — I. 42. 77. 127. 128. 129. 131. 133. 153. 157. 161. 164. 166. 196. 271. 276. 319. 330. 332. 339. 374. 383. 406. 413. 474. 477. 497. — II. 18. 22. 33. 52. 133. 293. 379. 381. 640. — III. 278. M=B. I. Nr. 18. 134. — II. Nr. 20. 57.
Nun freut euch lieben Kinderlein — II. 69.
Nun geht friſch drauf — II. 188.
Nun giebet der Höchſte den gnädigen Regen — II. 309. 314. 316. 322. M=B. II. Nr. 131.
Nun giebt mein Jeſu gute Nacht — III. 197. 239.
Nun hab' ich ausgehaucht — II. 302.
Nun hab' ich völliglich — II. 291.
Nun höret zu ihr Chriſtenleut — I. 289. II. 220.
Nun iſt dem Feind zerſtört ſein' Macht — III. 23.
Nun iſt die längſt verhoſte Zeit — II. 381.
Nun iſt es billig, Jeſu Chriſt — II. 306. 324. 327.
Nun iſt es Zeit zu ſingen hell — I. 400. 401. — II. 181. M=B. II. Nr. 102.
Nun iſt Heil, Kraft, Gewalt und Reich — II. 529. 530. 531. M=B. II. Nr. 198.
Nun iſt vollbracht der Lebenslauf — II. 133.
Nun komm der Heiden Heiland — I. 20. 128. 131. 188. 307. 335. 354. 477. — II. 216. 220. 222. 235. 237. 280. 519. 612. 618. 625. 636. 639. — III. 341. 343. M=B. I. Nr. 118.
Nun laßt uns den Leib begraben — I. 200. 277. 286. 291. 293. — II. (VIII.) 17. 19. 291. 295. 608. — III. 209. M=B. I. Nr. 20.
Nun laßt uns gehn und treten — II. 492. 547.
Nun laßt uns Gott dem Herren — I. 333. 384. 401. 404. 407. — II. 17. 163. 181. 188. 466. M=B. I. Nr. 106.
Nun laßt uns Gottes Güte — II. 466.
Nun laßt uns mit den Engelein — II. 122. 126. 536. M=B. II. Nr. 46.
Nun laßt uns ſingen Gott dem Herrn — II. 80. 83.
Nun laßt uns zu dieſer Friſt — I. 37.
Nun, liebe Seel', nun iſt es Zeit — I. 447.
Nun lob' mein' Seel' den Herren — I. 207. 345. 382. 471. 473. — II. (VI.) 89. 221. 275. 343. 381. 382. 391. 614. 630. 634. 639. — III. 34. M=B. I. Nr. 22. 136.
Nun loben wir mit Innigkeit — II. (VIII.)
Nun lobet alle Gott, den Herren — II. 365. 366. 433.
Nun lobet mit Geſängen den Herren Gott — I. 79.
Nun mach' uns heilig, Herre Gott — I. 333.

Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit — II. 93. 100. 101. M=B. II. Nr. 42.
Nun ruhen alle Wälder — II. 188. 543. 547. — II. 209.
Nun ruht doch alle Welt und ist fein stille — III. 36. 50. M=B. III. Nr. 36.
Nun seht und merket lieben Leut — I. 289.
Nun sind mir entgangen — II. 536.
Nun sind weg die schweren Sünden — II. 156.
Nun singet und seid froh — M=B. I. Nr. 120.
Nun singt ein neues Lied — M=B. II. Nr. 24.
Nun treten wir ins neue Jahr — II. 252.
Nun welche hie ihr' Hoffnung gar — I. 136. 137. 138. — II. 607.
Nun will ich mich scheiden von allen Dingen — II. 575. — III. 23. 24.
Nun wohlauf ihr meine Sinnen — M=B. II. Nr. 169.
Nun wolle Gott, daß unser G'sang — II. 38.
Nur feisch hinein, es wird so tief nicht sein — III. 496.
Nur mein Jesus ist mein Leben — III. 275.

O, ach, betrübte Zeit — II. 529. M=B. II. 197.
O allerhöchster Menschenhüter — I. 255. — II. 48. 518.
O allmächtiger Gott, dich lobt — I. 181. — II. 578. M=B. I. Nr. 8.
O Blindheit, bin ich denn der Welt — II. 387.
O Christe, Schutzherr deiner Glieder — II. 147. 169. 171. 538. M=B. II. Nr. 67.
O Christe, Wahrheit und Leben — I. 287. 288. 290. 291. 295.
O Christe, wahrer Gottes Sohn — I. 278. 291.
O daß ich kündt von Herzen — I. 108.
O der angenehmen Zeit — II. 374.
O du allergrößte Freude — II. 156. 157. 547. 638. M=B. II. Nr. 74.
O du allerliebster Gott — II. 574.
O du armer Judas — II. 77. 114.
O du Herzog meiner Liebe — III. 36. 50.
O du Liebe meiner Liebe — III. 275.
O Ewigkeit, du Donnerwort — II. 365. 366. 369. 538. 547. M=B. II. Nr. 145 *.
O Ewigkeit, o Ewigkeit — II. 583. M=B. II. Nr. 207.
O finstre Nacht, wann wirst du doch vergehen — III. 279. 297.
O Freude über Freud' — I. 481. 486. M=B. I. Nr. 143.
O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit — II. 400. 433. M=B. II. Nr. 136.
O frommer Gott, Herr Jesu Christ — II. 251.
Oft klagt mein Herz, wie schwer es sei — III. 476.
O getreuer, frommer Gott — II. 529. 530. — III. 28.
O gläubig Herz gebenedey — I. 276. 282.
O Gott, bewahre mich vor Uebermuth — III. 459.
O göttliche Dreifaltigkeit — III. 37.
O Gottesgeist, mein Trost und Rath — II. 390. 572.
O Gottesstadt, o güldnes Licht — II. 365. 366. 572. 602.
O Gott, der du mit eigner Hand — II. 376. M=B. II. Nr. 149.
O Gott die Christenheit — II. 170.
O Gott dir dank ich allezeit — II. 382.
O Gott du frommer Gott — I. 417. — II. 96. 164. 170. 171. 175. 543. 548. 606. — III. 192. 250. 290. 305. M=B. II. Nr. 88.
O Gott, ich dank' dir allezeit — II. 572.
O Gott im Himmelsthrone — I. 71.
O Gott mein Vater und mein Herr — II. 530.
O Gott sehr reich an Güt' — II. 366. 369.
O Gott Vater, du hast Gewalt — I. 139. 201.
O Gott Vater gebenedeit — I. 27.
O Gott Vater im Himmelreich — II. 70.
O Gott Vater in Ewigkeit — I. 337.
O Gott, was ist das für ein Leben — II. 366. 369.
O Gott, wie ist doch die Natur — II. 358.
O große Noth — II. 509.
O großer Gott vom Himmelsthron — II. 366. 580.
O großer Gott von Macht und reich — II. 73. 625. M=B. II. Nr. 30.
O großes Werk, geheimnißvoll — II. 365. 366. 547. 568. 638.
O Haupt voll Blut und Wunden — I. 91. — II. 193. 295. — III. 158. 192. 209. 345. 350. 375. M=B. I. Nr. 80. — II. Nr. 54. — III. Nr. 51 *. b.
O heil'ger Geist, ewiger Gott — II. 90.
O heilige Dreifaltigkeit — II. 170.
O heiliger Geist, du göttlich Feuer — II. 298.
O heiliger Geist, Herre Gott — I. 269.
O heiliger Geist, o heiliger Gott — II. 602. 625.
O heiliger, o guter Geist — II. 274. 403.
O Herr durch deinen bittern Tod — I. 456.
O Herr, mein Gott, durch den ich bin und lebe — III. 454. 471.
O Herr, wer wird Wohnunge ha'n — I. 136. 137. 138. II. 26. 577. M=B. II. Nr. 8.
O Herre Gott, begnade mich — I. 136. 137. 138. 178. 238. — II. 11. 24. 52. 121. 131. 380. M=B. I. Nr. 7. — II. 51.
O Herre Gott, dein göttlich Wort — I. 53. 158. 209. 213. 369. 413. 473. — II. 18. 23. 38. 181. 610. 639. — III. 309. M=B. I. Nr. 131.
O Herre Gott erbarme dich — I. 317.
O Herre Jesu Christ, der du — I. 27.
O Herre Gott in deinem Reich — I. 139.
O Herre Gott in meiner Noth — I. 409. — II. 17.
O Herzensangst, o Bangigkeit und Zagen — III. 287. M=B. III. Nr. 77.
O hilf Christe Gottes Sohn — M=B. II. Nr. 100. 101.
O Himmelsgeist stärk' meinen Muth — II. 499.
O Hirt und Heiland Israel — I. 273.
O höchster Gott, o unser lieber Herre — II. 24.
O höchster Gott von Ewigkeit — I. 276.
O höchster Gott verleihe mir — II. 369.

O Jesu Christ, dein Kripplein ist — II. 164. 166. 170. 172. 175. 179. 187. 542. 547. — III. (VIII.) M=B. II. Nr. 89.
O Jesu Christ, dein Nam' der ist — I. 336. 337.
O Jesu Christ, du höchstes Gut — II. 171. 925.
O Jesu Christe, Gottes Lamm — II. 529.
O Jesu Christe, Gottes Sohn — I. 277. — II. (VIII.) 402.
O Jesu, du bist mein — II. 528. 530. — M=B. II. Nr. 195.
O Jesu, du Blume jungfräulicher Tugend — II. 515.
O Jesu du mein Bräutigam — III. 284. 290.
O Jesu, du Ursprung der ewigen Gnade — II. 515. — III. 32.
O Jesu, du verliebter Gott — II. 575.
O Jesu liebstes Leben, o großer — II. 306. 325. 327.
O Jesu, mein Bräut'gam — III. 20. 33. M=B. III. Nr. 32 a. b.
O Jesu, meiner Seelen Leben — II. 528. 529.
O Jesu, meine Wonne — II. 547.
O Jesu, nie befleckтes Lamm — II. 366.
O Jesu süß wer dein gedenkt — II. 217. 575.
O Jesu, wahrer Arzt der Seelen — II. 530.
O Jesu wie ist dein' Gestalt — II. 64. 65. 70. M=B. II. Nr. 26.
O Jesu, wie so lang — II. 338.
O Jesu zart, göttlicher Art — I. 135. 271.
O Jesulein süß, o Jesulein mild — II. 602. 625. M=B. II. Nr. 218.
O ihr alle, die ihr euch dem Herrn — I. 285. 291. 295. 298.
O ihr Knecht lobet den Herren — I. 135.
O Lämmlein Gottes, Jesu Christ — II. 90.
O Lamm Gottes (Gottes Lamm) unschuldig — I. 214. 306. 308. 313. 319. 336. 362. 372. 415. 474. 507. — II. 13. 18. 542. 639. 642. — III. 34. 192. 374. M=B. I. Nr. 96. 124.
O Licht, heilig Dreifaltigkeit — II. 37.
O Liebe, die den Himmel hat zerrissen — III. 22.
O liebe Seel', wo sind' ich Ruh' — II. 455.
O liebe Seele, zieh die Sinnen — III. 279. 295. M=B. III. Nr. 84.
O meine Seel', du sollt den Herren preisen — II. 581.
O meine Seel' ermuntre dich — III. (XXIII.)
O meine Seel', was willst du ganz erliegen — II. 94.
O Mensch, all' menschlich Freud' veracht — II. 448. M=B. II. Nr. 167.
O Mensch, bedenk' dein' Anfang — I. 403.
O Mensch, bedenk' es eben — II. 529. 530. — III. 28.
O Mensch, beschau' die Wunden groß — II. 70.
O Mensch, nun schaw, bedenk' die traw — I. 79.
O Mensch, betracht' wie dich dein Gott — I. 280. 291. 293. 337. — II. (VII.)
O Mensch, bewein' dein Sünde groß — I. 138. 232. 254. 312. 313. 317. 319. 337. — II. 48. 52. 163. 166. 188. 420. 547. 636. — III. 374. M=B. I. Nr. 72.
O Mensch, schau Jesum Christum an — III. 285. M=B. III. Nr. 75.
O Mensch, willst du vor Gott — II. 170. 538.
O Menschenfreund, o Jesu — II. 518. 521.
O Menschenkind, willst du mit Gott — II. 529. 530. — III. 28.
O Schöpfer aller Dinge — II. 433.
O schwerer Fall, der Adam hat — II. 412.
O selig ist der Mann, der die Bahn — II. 472.
O starker Zebaoth, du Leben meiner Seel' — II. 517. 520.
O stilles Gotteslamm, ich such' — III. 281.
O Sünder denke wohl — II. 518.
O süßer Jesu Christ, wer an — II. 217.
O süßer Jesu hilf — II. 431.
O süßes Licht, wenn ich gedenke dein — II. 530.
O Traurigkeit, o Herzeleid — II. 163. 170. 174. 365. 366. 368. 555. 567. 572. 638. — III. 128. 149. 183. 197. 209. 239. 417. M=B. II. Nr. 143. — III. 48. 58.
O Traurigkeit, o Herzenssehnen — II. 494. 536.
O traurensvolle Nacht — II. 581.
O trautes, liebes Jesulein — II. 90.
O treuer Jesu, der du bist — II. 555.
O Thronenprinz, o Siegesheld — II. 491.
O unbegreiflich herrlich Wesen — III. 28.
O Ursprung des Lebens, o heiliges Licht — II. 400.
O Vater aller Frommen — I. 410. — II. 261. 264. 607. M=B. II. Nr. 115.
O Vater aller Gnaden — II. 384. M=B. II. Nr. 132.
O verderbter Sünden=Grund — II. 156.
O Wächter, wach und bewahr deine Sinnen — I. 279. 282. 291.
O weh der jämmerlichen Noth — I. 53.
O welch ein Uebel ist der Krieg — II. 572.
O Welt, du mußt zurücke stehn — II. 433.
O Welt ich muß dich lassen — I. 53. 85. 500. — II. 38. 327. 543. — III. 318. 367. M=B. I. Nr. 100.
O Welt sieh hier dein Leben — II. 171. 547.
O werthes Licht der Christenheit — II. 94.
O wie groß ist Gottes Treu und Güte — II. 560.
O wie lieblich ist diese Osterzeit — I. 28.
O wie mögen wir doch unser Leben — II. 144.
O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen — I. 270. — II. 131. 163. 170. 172. 177. 179. M=B. II. Nr. 52. 86.
O wie selig sind die Seelen — II. 339. — III. 22. 25. 26. M=B. III. Nr. 17.
O wir armen Sünder — I. 116. 336. 338. 369. — II. 557. 641. — III. 193. 304.

Packet euch, ihr eitlen Sorgen — II. 529. 530.
Preis sei Gott im höchsten Thron — II. 559.

Recht wunderbarlich stand gebauet — II. 402. M=B. II. Nr. 159. 195.

Sag' was hilft alle Welt — II. 73.
Sanct Paulus die Corinthier — I. 332. — II. (IX.)
Schaff in mir Gott ein reines Herz — I. 277. — II. 562. 638. — III. 194.
Schau Braut, wie hängt dein Bräutigam — II. 509.
Schau sündiger Mensch, wer du bist — I. 283. 291. 293.
Schaue Jesu, schau' vom Himmel — II. 581. 582. M=B. II. Nr. 206.
Schau wie lieblich und gut — M=B. I. Nr. 49.
Schmücke dich, o liebe Seele — II. 163. 166. 170. 173. 179. 491. 492. 494. 514. — III. 128. 166. 179. 197. 209. 237. 309. M=B. II. Nr. 84. — III. 38. 55. 56. 95.
Schmücket das Fest mit Maien — II. 271. M=B. II. Nr. 120.
Schönster (liebster) Immanuel, Herzog — II. 324. 602. 603. — III. 16. 277.
Schönstes Jesulein — II. 444.
Schrecklich beginnen die Pauken, Trompeten — II. 467. 468.
Schwing' dich auf mein Täubelein — III. 24.
Schwing dich auf zu deinem Gott — I. 122. — II. 164. 170. 173. 188. — III. 282. 352.
Seele, was ist schöners wohl — II. 320. 322. M=B. II. Nr. 135.
Seelenbräutigam — II. 603. 604. — III. 309. M=B. II. Nr. 212. — III. Nr. 96.
Seelenweide, meine Freude — II. 603. — III. 16. 274. 278.
Seelig, ja seelig, wer willig erträget — II. 467.
Seelig ist der gepreiset — I. 462. M=B. I. Nr. 115.
Seeligkeit, Fried, Freud und Ruh — II. 239. 492. M=B. II. Nr. 107.
Seelig wer an Jesum denkt — III. 279.
Seht doch das Leben an — II. 306.
Seht heut an wie der Messias — I. 27.
Sehr groß ist Gottes Gütigkeit — I. 280. — II. (VII.)
Sei fröhlich alles weit und breit — II. 171. 188.
Sei freudig arme Christenheit — II. 127.
Sei gegrüßt, mein Gnadenthron — II. 312.
Sei gnädig Herr — II. 171.
Sei Gott getreu, halt seinen Bund — II. 474.
Sei Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit — I. 160. — II. 36. M=B. II. Nr. 14.
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut — I. 41.
Sei Lob und Ehr mit hohem Preis — M=B. I. Nr. 43. 98.
Sei willkommen Jesulein — II. 270. 280. 324. 581.
Seligstes Wesen, unendliche Wonne — III. 34. 505. M=B. III. Nr. 33.
Send' uns, o Herr, die Engel dein — II. 90.
Sich einen Christen nennen — I. 447.
Sich're Seele schläfst du noch — II. 443.
Sie ist mir lieb die werthe Magd — I. 74. 157. 160. 161. 317. 389. — II. 220. 221. 227. M=B. I. Nr. 68. 87.
Sie wandeln auf Erden und leben im Himmel — III. 9.
Sieh, hie bin ich, Ehrenkönig — II. 547.
Singen wir aus Herzensgrund — I. 410.
Singet ihr Christen, springet für Lüsten — II. 331.
Singt dem Herrn ein neues Lied — II. 99.
Singt dem Herrn, nah und fern — II. 511.
Sobald, o frommer Christ — I. 256.
So bleibets nun also — II. 371.
So brech ich auf — II. 171.
So fahr ich hin zu Jesu Christ — II. 217.
So giebst du nun mein Jesu, gute Nacht — III. 279. 280.
So ist denn nun die Hütte aufgebauet — III. 28. M=B. III. Nr. 20.
So klaget Zion sich und weinet jämmerlich — II. 281.
Soll dein verderbtes Herz — III. 459.
Sollen, Herr, die Eifersruthen — II. 575.
Sollt' es gleich bisweilen scheinen — II. 357. 358. — III. 477.
Sollt' ich meinem Gott nicht singen — II. 187. 547.
So nicht wäre kommen — M=B. I. Nr. 91.
So wahr ich leb', spricht Gott der Herr — I. 331.
So wie sich fein ein Vögelein — II. 80.
So wünsch' ich mir zu guter Nacht — II. 366. — III. 279.
So wünsch' ich nun ein' gute Nacht — I. 429. — II. 357. 358.
Spiegel aller Tugend — II. 602. — III. 24. M=B. III. Nr. 9a u. 9b.
Steh' ich bei meinem Gott — III. 275.
Steil und dornicht ist der Pfad — III. 477.
Stilles Lamm und Friedefürst — III. 22. 25.
Straf mich nicht in deinem Zorn — II. 242. 247. 248. 549. — III. 209.
Such' wer da will ein ander Ziel — II. 125. M=B. II. Nr. 44.
Süßer Christ — II. 582.

Trau' auf Gott in allen Sachen — II. 357. 358.
Traurigkeit, Weh und Leid — II. 291.
Traute Seele, was betrübet — II. 407.
Triumph, ihr Himmel, freuet euch — II. 314. 316. 322. M=B. II. Nr. 130.
Triumph, Triumph der Siegesheld — II. 274. 403. 580.
Triumph, Triumph, des Herrn Gesalbter — III. 20.
Triumph, Triumph, Victoria — II. 268. 271.
Tröst' mich, o Herr — I. 202.

Über's Gebirg Maria geht — I. 459. 482. — II. 122. 129. 536. 540. 561. M=B. I. Nr. 141.
Unerschaffne Lebenssonne — III. 28.
Unmöglich konnt' ich tragen — II. 422. M=B. II. Nr. 163.
Unser Heil ist kommen — I. 95. — II. 146.
Unser Herrscher, unser König — II. 517. 519. 520. M=B. II. Nr. 191.
Unser Leben bald verschwindet — II. 517.
Unser Zuflucht, o Gott, du bist — I. 155. 200. 274.

Uns ist ein Kind geboren — I. 403. — II. 122.
Uns ist ein Kindlein heut' gebohrn — I. 52.
Unser große Sünde und schwere Missethat — I. 115.

Valet will ich dir geben — II. 193. 295. 544. 564. — III. (XVIII. XIX.) 367. M=B. III. Nr. 125.
Vater, deine Ruth hab' ich gnug — II. 151. M=B. II. Nr. 71.
Vater, dir sei Dank gesagt — I. 28.
Vater unser im Himmelreich — I. 52. 159. 161. 191. 194. 195. 197. 200. 211. 212. 230. 232. 249. 315. 322. 337. 363. 409. 415. — II. 14. 15. 50. 53. 70. 81. 89. 253. 419. 612. 615. 621. 635. — III. 192. 367. 509. [Ist Z. 1 gemeint.] M=B. I. Nr. 153. — II. 141.
Vater unser wir bitten dich — I. 136. 137.
Vergebens ist all' Müh' und Kost — I. 179. 212. — II. 18. 580.
Vergeßt die Leiden dieser Zeit — I. 460.
Vergiß mein nicht, vergiß mein nicht, mein allerliebster Gott — III. 272. 276. 279. 296. M=B. III. Nr. 85.
Verleih' uns Frieden gnädiglich — I. 77. 160. 188. 194. 308. — II. 69. 217. 251. 258. 278.
Verzage nicht, o frommer Christ — II. 575.
Verzage nicht, o Häuflein klein — II. 84.
Verzucke mich, mein Jesu, ganz in dich — II. 513.
Voller Wunder, voller Kunst — II. 630. M=B. II. Nr. 220.
Vom Himmel hoch da komm' ich her — I. 52. 77. 78. 157. 158. 161. 162. 202. 249. 335. 356. 503. — II. 36. 43. 48. 70. 132. 222. 235. 251. 278. 298. 625. 635. 636. — III. 267. 290. 308. 315. 418. M=B. I. Nr. 21. 122. — II. Nr. 13. — III. Nr. 104b.
Vom Himmel kam der Engel Schaar — I. 203. — II. 36. 133.
Von Adam her so lange Zeit — II. 618.
Von aller Welt verlassen — I. 334.
Von der Fortun ich werd' getrieben — II. 444.
Von Gnade will ich singen — II. 365. 366. 371. 459.
Von Gott kommt mir ein Freudenschein — M=B. I. Nr. 99.
Von Gott will ich nicht lassen — I. 226. 313. 334. 420. 447. 497. — II. 22. 162. 168. 170. 172. 217. 387. 563. — III. 192. 328. 505. M=B. I. Nr. 110. — II. 78.
Von Grund des Herzens mein — II. 444.
Vorbilder Christi sind gewesen — II. 446.
Vorzeit des alten Testaments — I. 232.

Wach' auf du werthe Christenheit — II. 169.
Wach' auf, mach auf die Pforten — II. 581. 582. M=B. II. Nr. 204.
Wach' auf mein Geist, erhebe dich — II. 365. 366. 359. 547. M=B. II. Nr. 145.
Wach' auf mein Herz und singe — I. 408. — II. 163. 188. 549.
Wach' auf, wach' auf du schöne Welt — II. 383. 384. 435. M=B. II. Nr. 151.
Wachet auf, ihr meine Sinnen — II. 431.
Wachet auf, ruft uns die Stimme — I. 226. 369. 370. 386. 425. — II. 65. 71. 77. 200. 395. 565. 570. 628. — III. 328. 331. M=B. I. Nr. 69. — II. 224. — III. Nr. 102.
Wacht auf ihr Christen alle — I. 371. — II. 38. 421. 464. 505. M=B. I. Nr. 71.
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit — I. 128. 129. 132. 156. 161. 193. — II. 52. 221.
Warum betrübst du dich mein — I. 86. — II. 194. 251. 280. 298. 300. 615. 621. 625. — III. 322. 429. M=B. II. Nr. 122. — III. Nr. 104.
Warum beweinen wir — II. 447.
Warum liegt im Krippelein — II. 64.
Warum machet solche Schmerzen — II. 547.
Warum schlägt den Tyrannen II. 470. M=B. II. Nr. 172.
Warum sollt' ich mich denn grämen — II. 171. 186. 188. 192. 547. — III. 302. 350. M=B. II. Nr. 98. — III. Nr. 89a u. b.
Warum toben die Heiden doch — II. 470.
Warum willst du draußen stehn — II. 171. 547.
Warum willst du zagen — II. 538.
Was alle Weisheit in der Welt — II. 547.
Was betrübst du dich mein Herze — III. 283.
Was bist du doch, o Seele, so betrübt — III. 275.
Was der alten Väter Schaar — M=B. I. Nr. 118.
Was fichtet doch die Schaar der Heiden an — II. 470.
Was frag' ich nach der Welt — III. 284. 309.
Was fürchst du Feind Herodes sehn — I. 26. — II. 22.
Was glimmert und schimmert so lieblich — II. 338.
Was göttlich Schrift vom Creuz uns sagt — I. 139.
Was Gott der Herr in seinem Rath — II. (XVII.)
Was Gott gefällt, mein frommes Kind — II. 575.
Was Gott thut, das ist wohlgethan — II. 549. 627. 638. — III. 194. 379. M=B. II. Nr. 219.
Was Gott thut ꝛc. kein einig Mensch — II. 84. 585.
Was hat doch des Viehes Blut — II. 462.
Was hilft sein hübsch und fein — II. 73. M=B. II. Nr. 31.
Was ist besser im Leben — II. 444.
Was ist doch der Menschen Leben — II. 284.
Was ist mein Stand, mein Glück — III. 459.
Was kann uns kommen an für Noth — I. 42.
Was kränkst du dich, was — I. 403.
Was mag doch diese Welt — II. 306. 322. 323.
Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit — I. 53. 71. 214. 354. 369. 447. — II. 25. 59. 60. 64. 217. 237. 254. 280. 284. 293. 472. 474. 609. 635. — III. 242. 379. 505. M=B. I. Nr. 66. 138. — II. 112.
Was mich auf dieser Welt betrübt — II. 474.
Was quälet mein Herz für Trauren — II. 468.
Was sorgst du ängstlich für dein Leben — III. 471.
Was, soll ein Christ sich fressen — II. 113. 575.
Was soll ich doch Leide tragen — II. 310. 314. 322.

Was soll ich liebstes Kind — II. 322.
Was trotzest du stolzer Tyrann — II. 187. 189.
Was willst du armes Leben — II. 148. 567.
Weg du lüstre Sündenwelt — II. 322. 323.
Weg mit allem, was da scheinet — II. 520.
Weh, o weh mir armen Sünder — II. 443.
Weil der große Tagesstern — II. 331.
Weil ich nun seh' die güldnen Wangen — III. 23.
Welt ade, ich bin dein müde — II. 247. 357. 358. M=B. II. Nr. 110.
Welt gute Nacht mit deiner Pracht — II. 474. 482.
Weltlich Ehr' und zeitlich Gut — I. 282. 326.
Wend ab deinen Zorn, großer Gott — I. 431.
Wenn deine Christenheit — II. 127.
Wenn dich Unglück thut greifen an — II. 170. 235. 238.
Wenn ich in Angst und Nöthen bin — I. 231.
Wenn ich in Angst und Noth mein' Augen — II. 99. 101. M=B. II. Nr. 41.
Wenn ich in Todesnöthen bin — II. 70. M=B. II. Nr. 28.
Wenn ich mein Herz mit deinem Wort — III. 8.
Wenn mein Stündlein vorhanden ist — I. 397. 500. — II. 13. 52. 70. 72. 132. 239. — III. 129. 449. 481. 377. M=B. III. Nr. 49.
Wenn mich die Sünden kränken — II. 540.
Wenn schon der Wein der Freuden — II. 446.
Wenn wir in höchsten Nöthen sein — I. 254. 412. — II. 24. 32. 37. 132. 133. 382. 600. 613. — III. 253. 268. 505. M=B. II. Nr. 16. 53.
Wenn zu Vollführung deiner Pflicht — III. 471.
Wer bin ich von Natur — III. 471. 476.
Wer durch sein' eigne Wunderkraft — I. 447.
Wer Gottes Diener werden will — I. 275. — II. (VII.)
Wer Gottes Wege geht — III. 471. 472. M=B. III. Nr. 119.
Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut — I. 53. 477. — II. 161. 240.
Wer hie für Gott will sein gerecht — II. (VIII.)
Wer Jesum recht liebet — II. 487.
Wer in dem Schutz des Höchsten ist — I. 43. — II. 52.
Wer in unserm Christenorden — II. 94.
Wer nur den lieben Gott läßt walten — II. 292. 295. 548. 555. 606. — III. 29. 277. 290. 320. 455. M=B. II. Nr. 121. III. Nr. 100.
Wer schnurrt und purrt allzeit im Haus — I. 397.
Wer sein Wesen überlegt und bedachtsam — II. 536.
Wer sich zu rühmen hie begehrt — II. 390.
Werde begrüßet du heiliger Tag — II. 93. 94.
Werde Licht du Stadt der Heiden — II. 400. 437. M=B. II. Nr. 157.
Werde munter mein Gemüthe — II. 365. 366. 459. 543. 552. 568. 592. 638. — III. 253. 515. M=B. II. Nr. 146.
Werkheilig Hoh' und Weisen — II. 446.
Wie bin ich doch so sehr betrübt — II. 366. 487. M=B. II. Nr. 179.
Wie daß du doch, o sündlich Herz — II. 485.
Wie der Donner kann erschrecken — II. 431.
Wie ein Hirsch in großen Dürsten — II. 104. 170. 547.
Wie geh' ich so gebückt — II. 406. 433. M=B. II. Nr. 158.
Wie geht es immer zu — II. 470.
Wie groß ist des Allmächt'gen Güte — I. 255. — III. 447. 476. M=B. III. Nr. 115. 122.
Wie groß ist dieser Freudentag — II. 390. 572.
Wie groß, o Gott, ist deine Macht — II. 380. M=B. II. Nr. 150.
Wie heilig, Herr, ist diese Stätte — II. 548.
Wie ist so groß und schwer die Last — II. 194.
Wie kann und soll ich dich — II. 262.
Wie kömmt's, daß du so fröhlich bist — I. 500.
Wie lieblich und wie schöne — I. 400.
Wie mächtig spricht in meiner Seele — III. 477.
Wie magst du dich so kränken — II. 433. 538.
Wie mögen die Heiden so grimmiglich — II. 470.
Wie nach einer Wasserquelle — II. 172. 296. M=B. I. Nr. 25. — II. 47. 62.
Wie schnell ist doch ein Jahr vergangen — III. 477.
Wie's Gott gefällt, gefällt mirs auch — I. 73. 497. — II. 281.
Wie schön bist du, mein Leben und mein Licht — III. 24.
Wie schön ists doch, Herr Jesu Christ — II. 189.
Wie schön leuchtet der Morgenstern — I. 89. 369. 371. 385. 428. — II. 65. 202. 239. 252. 258. 298. 352. 385. 570. 606. 625. 628. 634. 636. — III. 151. 157. 253. 278. 290. 337. 342. 394. M=B. I. Nr. 70. 99. — III. Nr. 50.
Wie selig ist der Mann — II. 402.
Wie seh' ich dich, mein Jesu bluten — II. 502.
Wie soll ich dich empfangen — II. 164. 170. 193. 295. 547. — III. 345. M=B. II. Nr. 200. — III. Nr. 125.
Wie soll ich dich doch immer gnugsam preisen — II. 339. 565.
Wie sollt' ich nun nicht fröhlich sein — I. 400.
Wie süß ist dein Gedächtniß, Herr Jesu — I. 27.
Wie süß ist Jesu, deine Liebe — II. 509.
Wie Wasser solche große Ding' — II. 82.
Wie wird des Kummers doch so viel — II. 547.
Wie wohl hast du gelabet — II. 274. 352. 435. 547.
Wie wohl ist mir o Freund der Seelen — III. 29. M=B. III. Nr. 23.
Wie wohl wird dem geschehen — II. 472. 475.
Willkommen du Sonne, voll Freude — II. 156.
Willkommen sei die fröhlich' Zeit — II. 59. 75.
Wir Christenleut' hab'n jetzund Freud' — II. 172. 589. — III. 352.
Wir danken dir, Herr Jesu Christ — II. 90. 170.
Wir danken dir Herr insgemein — II. (XVII.)
Wir danken Gott dem Sohne — II. 70.
Wir danken Gott für seine Gaben — I. 383. 462.
Wir glauben all' an einen Gott — I. 64. 127. 129. 133. 145. 152. 160. 164. 167. 203. 204. 211. 307. 382. 507. — II. 14. 15. 52. 216. 298. 614. 615. 616. 621. 635. — III. 265.

Wir glauben an Gott den Vater — I. 284. 291. 294. — II. (VIII.) 44. M.B. II. Nr. 19.
Wir haben auch ein Osterlamm — II. 313. 322. 327.
Wir haben eine feste Stadt — II. 369.
Wir haben Gottes Wort gehört — I. 401.
Wir Kindlein danken Gottes Güt' — II. 38.
Wir seufzen mit Verlangen — II. 438.
Wir verlangen keine Ruhe — III. 6.
Wir waren in großem Leid — I. 271.
Wird denn nun der Tag anbrechen — II. 383.
Wirf ab von mir das schwere Joch — III. 27. M.B. III. Nr. 19.
Wirst du Herr mich ewig hassen — M.B. II. Nr. 63.
Wo bist du liebster Freund — M.B. II. Nr. 208.
Wo flieh' ich Armer hin — II. 371.
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält — I. 134. 136. 157. 413. — II. 13. 52. 81. 89. 358. — III. 231. 325.
Wo Gott zum Haus nicht giebt sein' Gunst — I. 52. 156. 275. 292. 474. — II. 52. 221.
Wo ist der Liebste hingegangen — II. 502. 574.
Wo ist der Schönste, den ich liebe — II. 502. — III. 24. M.B. III. Nr. 10.
Wo ist meine Sonne blieben — I. 230. — III. 25.
Wo seid ihr, angenehme Stunden — II. 542.
Wo willst du hin, weil's Abend ist — II. 502.
Wo soll ich fliehen hin — II. 239. 241. 639. 640.
Wohlan, ich will es wagen — II. 422. M.B. II. Nr. 164.
Wohl dem, der den Herren fürchtet — I. 139.
Wohl dem, der in Gotts Furchte steht — I. 128. 132. 139. 156. 161. 195. 197. 275. 472.
Wohl dem Menschen, der nicht wandelt — II. 472.
Wohl dem Menschen, der wandelt nicht — II. 38.
Wohl euch, die ihr in Gott verliebt — II. 630. M.B. II. Nr. 221.
Wohl mir, Jesus meine Freude — II. 582.
Wol den', die stoff sind auf der Bahn — I. 136.
Wollt ihr hören ein neu Gedicht — I. 313.
Worauf ist doch der Heiden Thun — II. 470.
Würze des Waldes — I. 53.
Wunderbarer König — II. 517. 519. 520. M.B. II. Nr. 190.
Wunderlich Ding hat sich ergangen — I. 285. 288. 291.

Zerfließ mein Geist in Jesu Blut — III. 31. M.B. III. Nr. 28.
Zeuch ein zu deinen Thoren — II. 171. 547.
Zeuch meinen Geist, triff meine Sinnen — II. 514. 515.
Zeuch mich nach dir, so laufen wir — II. 509.
Zeuch mich, zeuch mich mit den Armen — II. 517.
Zion klagt mit Angst und Schmerzen — II. 161. 170. 172. 174. 239. 492. 543. M.B. II. Nr. 77.
Zions Fürst aus Davids Saamen — II. 312. 318. 322. M.B. II. Nr. 127.
Zu dieser österlichen Zeit — I. 458. 490. — II. 121. 122. 124. 536. 540. M.B. I. Nr. 113. 146.
Zu dir aus Herzensgrunde — M.B. I. Nr. 48.
Zu dir soll unser Herz und Mund — II. 425. M.B. II. Nr. 165.
Zu Gott dem Herren ich mein Stimm — M.B. I. Nr. 37.
Zu Gott haben wir Herz und Sinn — II. (VII.)
Zu Gott im neuen Jahre — I. 94. — II. 561.
Zu Zion wird dein Nam' erhoben — II. 491. 492. 494.
Zum Streit bin ich, o Gott bereit — II. 425. M.B. II. Nr. 166.

III. Lateinische Gesänge.

Ad coenam agni providi — II. 512.
Adsunt festa jubilaea — I. 27.
Age nunc parve puer — I. 458. M.B. I. Nr. 112.
Agite nunc, o pueri — I. 399.
A solis ortus cardine — I. 20. 24. 128. 341. 357. — II. 22. 38. 43. 161. 616. 618. — III. 546. M.B. I. Nr. 13. — II. Nr. 17.
Aufer immensam Deus — II. 281.
Ave gratiosa — I. 37.
Ave Hierarchia, Dei — I. 34. 269. — II. 134. M.B. I. Nr. 85.
Ave maris stella — I. 27. — II. 232.
Ave pulcherrima regina — I. 297.
Ave rubens rosa virgo — I. 38.

Beata nobis gaudia — I. 27. 284.
Benedicamus Domino — I. 67.
Candens ebur castitatis — I. 36.
Cedit hyems eminus — I. 282.
Christe, qui lux es et dies — I. 22. 67. 135. 139. — II. 606. 619. — III. 546. M.B. I. Nr. 64.
Christe rependimus tibi — II. 561.
Conditor alme syderum — I. 27. 67. 280. 283.
Corde natus ex parentis — II. 513. 515.
Crux fidelis — I. 27.
Cum sanctis omnibus — I. 36. 38.

Dies est laetitiae — I. 33. 67. 284. 290. 295.
Diffugere nives — I. 173. M.B. I. Nr. 11.
Discubuit Jesus — I. 331.

Ecce quomodo moritur justus — II. 592.
Erit, erit illa hora — II. 604. — III. 32. M.B. III. Nr. 30.

Ex legis observantia — I. 407. — III. 546.
Ex more docti mystico — I. 27.
Exsultet coelum laudibus — I. 148.

Felici peccatrici — I. 278.
Festum nunc celebre — II. 98.

Gaudeamus pariter — I. 37.
Grates nunc omnes — I. 29. 33. 36. 56. 269. 277. 297. 306. 388. — II. 24. M=B. I. Nr. 81. 84.
Haec coeli genitrix — M=B. I. Nr. 117.
Haec est dies quam fecit — II. 593.
Herodes hostis impie — I. 26. — III. 546.
Heu quid jaces stabulo — II. 64.
Hoc festum venerantes — I. 36.

Jam Christus ab inferis — I. 36. 38.
Jam lucis orto sydere — I. 331.
Jam moesta quiesce querela — I. 32. 286. 320. 447. 471. — II. 442. M=B. I. Nr. 139.
Jesu benigne — II. 513.
Jesu clemens, pie Deus — II. 604.
Jesu dulcis memoria — I. 27. 298. — II. 513.
Jesu meum solatium — II. 93. 94.
Jesu quadragenarie — I. 27.
Jesu salvator seculi — I. 67.
Jesus Christus nostra salus — I. 142.
In natali Domini — I. 38. 282.
Inventor rutuli — I. 27.
Ipse cum solus varios — I. 406.

Lucis creator optime — I. 27.

Media vita in morte sumus — I. 33. 118. 332.
Mittit ad virginem — I. 31. 296. 306. 388. — II. 161. M=B. I. Nr. 85.
Mortis en cum gloria — I. 35.

Nunc angelorum gloria — I. 34. 39. 335. M=B. I. Nr. 86.

O lux beata trinitas — I. 26. 341. 391. — II. 94. 298. 616. 621.
O magnum mysterium — I. 501.
O sacrum convivium — I. 331.

Pange lingua gloriosi — I. 20. 27. 134.
Parvulus nobis nascitur — II. 134. 163.
Patris sapientia — I. 34. 337. M=B. II. Nr. 100. 101. 113.
Puer natus in Bethlehem — I. 34. 407. — II. 24. 134. 612. — III. 546.

Quem pastores laudavere — I. 34. 39. 335. — II. 559. M=B. I. Nr. 86.
Qui adstatis aspiratis — II. 188.

Referre nihil putatur — I. 399.
Resonet in laudibus — I. 34. 39. 165. 335. 342. 471. — II. 18. 25. M=B. I. Nr. 1. (2te Xbth.)
Resurgenti Nazareno — I. 37.
Resurrexit Dominus — I. 37. 287.
Rex Christe factor omnium — I. 27. 358. M=B. I. Nr. 59.

Salve cordis gaudium — I. 403. — II. 306. 467.
Salve crux beata, salve — II. 604. M=B. III. Nr. 34.
Salve festa dies — I. 27. 298. — II. 80. 93. M=B. I. Nr. 5. 151.
Sanctorum meritis — I. 27.
Sit laus honor et gloria — I. 160.
Spiritum sanctum hodie — I. 38.
Spiritus sancti gratia — I. 329. 407. — III. 546.
Surgit in hac die Christus — I. 34. 301. M=B. III. Nr. 88 a. b.
Surrexit Christus hodie — I. 357. 407. — II. 268.

Te Deum laudamus — I. 22. 135. M=B. III. Nr. 64. 67.

Urbs beata Jerusalem — I. 27.

Veni creator spiritus — I. 20. 128. 192. 341. — II. (VI.) 98. 490. 567. 616. 621. — III. 546. M=B. I. Nr. 40. 97. 119. — II. Nr. 214. 245.
Veni redemptor gentium — I. 20. 24. 128. 192. — II. 519. 616. 618. M=B. I. Nr. 118.
Veni sancte spiritus et emitte — I. 33.
Veni sancte spiritus reple tuorum — I. 32. 139. 183. — II. 479. 612. M=B. I. Nr. 10.
Venite exsultemus Domino — I. 398.
Verbum caro factum est — II. 592.
Vexilla regis prodeunt — I. 27. 277. 337.
Vita sanctorum decus I. 27. 329. 341. 356. — II. 616. 620.
Vos ad se pueri — II. 241.

Digitized by Google

IV. Weltliche Lieder.

Ach Amaryllis, haſt du denn — II. 445.
Ach du ſteiner Reuter — II. 615. 622.
Ach Gott, wem ſoll ich klagen — I. 54. 68.
Ach hilf mit leid und ſenlich klag — I. 65. 104.
Ach lieb mit leid, wie haſt — I. 47. 71. — II. 221. — M.B. I. Nr. 68. 87.
Ach winter kalt — I. 53.
Ahi nelle sorti umane — III. 169.
A lieta vita — I. 93. M.B. III. Nr. 107 b.
Alſo gehts, alſo ſtehts — II. 616.
Ancke von Tharaw — II. 140.
Aus frembden landen komm ich her — I. 78. 159. 202. 249. M.B. I. Nr. 21.
Aus hertem weh klagt ſich — I. 55.

Beſchaffens Glück — I. 334.

C'est a grand tort qu'on dit — I. 85.
Coridon, der ging betrübet — II. 445.

Daphnis ging für wenig Tagen — II. 445.
Den lancſten Dach von deſen Jaar — I. 69.
Der Faſtenabend tritt heran — I. 87.
Der Hund mir vor dem Licht — I. 85.
Der Kukuk hat ſich todt gefallen — I. 85. 331.
Der meye iſt kumen gar — I. 53.
Der Schüttenſam der hett ein Knecht — I. 71.
Der Unfall reut mich ganz und gar — I. 315.
Der Winter kalt iſt vor der Thür — I. 441.
Die Brünnlein die da fließen — I. 88. 201. 417. — II. 513. M.B. I. Nr. 108 *.
Die nachtegal die ſanc een liet — I. 69.
Die Sonne iſt verblichen — I. 71. 334.
Dieweil umbſunſt itzt alle — I. 203.
D'ou vient cella belle, je vous — I. 68. 251.
Drei Laub auf einer Linden — I. 51.
Du plus doux de ses traits Amour — I. 95. — II. 146.

Een aerdich trommelaerken — I. 70.
Een boerman had eenen bommen ſin — I. 70.
Een out man ſpraeck een jonck — I. 70.
Ein Henlein weis mit großem — II. 613.
Ein Mayblein ſagt mir freundlich zu — I. 48. 78.
Einsmahls als ich luſt bekam — II. 445.
Elend bringt Pein — I. 194.
Entlaubt iſt uns der walde — I. 54. 58. 201. 249. 272. 342. 371. — II. 66. 205. 244. — III. 292. M.B. I. Nr. 137.
Es geht ein friſcher Sommer daher — I. 45. — II. 568.
Es giebt (iſt) auf Erd kein ſchwerer Leid — I. 52. 87. — II. 568.
Es liegt ein Schloß in Oeſterreich — II. 444.
Es naht ſich gegen Meyen — I. 51.
Es ſollt' ein Mägdlein holen Wein — II. 608.
Es taget vor dem Walde — I. 186.
Est ce Mars — II. 615.
Es ward ein ſchöner Jüngling — I. 51.
Es wollt' ein Jäger jagen — II. 444.
Es wonet lieb bei liebe — I. 113.

Fertur in conviviis — I. 441.
Flora meine Freude — I. 141.
Friſch auf ihr Landsknecht alle — I. 71.
Fröhlich will ich ſingen — II. 211.

Gar hoch auf jenem Berge — I. 499.
Ghy luſtige amoureuſe geeſten — I. 70.

Herzlich thut mich erfreuen — I. 85.
Het ſou en meysken gaen — I. 68.
Het vlorch een clein wilt vogelkyn — I. 70.
Heut hebt ſich an ein Abenttanz — I. 70.
Heut lachet der Himmel, heut ſtrahlet die Sonne — III. 33.
Hoe ſoudic vreucht bedry — I. 69.

Ich armes Meydlein klag mich ſehr — I. 55. — II. 563.
Ich bin ſo lang nicht bei dir g'weſt — III. 250.
Ich bring mei'm Herrn ein volles Glas — I. 441.
Ich ging einmal ſpazieren — I. 420. — II. 563. 568.
Ich hört ein Fräulein klagen — I. 55. 130. — II. 606.
Ich klag' den Tag und alle Stund' — I. 85. 201. 230.
Ich ſtand an einen Morgen — I. 130. 134.
Ich tuon mit dieſen dingen nicht — I. 53.
Ich weiß ein Blümlein hübſch — I. 78. 334. — II. 568.
Ich weiß ein fein's brauns Mägdelein — I. 84.
Ich will fürwahr gut bäpſtiſch ſein — I. 49.
Ick armes Bröderlin — I. 332.
Ick ginck einmal ſpazeren — I. 332.
Ick hoer die ſpieſſen cracken — I. 70.
Ick quam aldaer, ick weet wel — I. 69.
Ick ſeg adieu — II. 68.
Ihr Römer, nehmt des Glückes wahr — II. 505.
Il me ſuffit de tou — I. 68. 71. 354. M.B. I. Nr. 138 *.
Inſpruck ich muß dich laſſen — I. 52. 85. 249. — II. 134. 547. 569. — III. 318. M.B. I. Nr. 100 *.
Ins wildpad hin, da ſteht mein Sinn — I. 53.
Io son ferito, ahi lasso — II. 615.

Kein Adler auf der Welt ſo ſchön — I. 185.
Kommt her ihr lieben Schweſterlein — I. 395.

Lachet nicht ihr Schäferinnen — II. 445.
Languiray je plus guerre — I. 239.
Languir me fault — I. 68.
Le berger et la bergère sont — I. 69.
Lesbia, mein Leben — II. 560.
L'oceano ha nell' aurora — III. 168.
Loſ't auf und höret zu — II. 568.

Ma belle si ton ame — I. 421.
Machelen ghy zyt ſo ſchoonen — I. 68.
Madame la régente — I. 68.
Mag ich Herzlieb erwerben dich — II. 613.
Mag ich Unglück nicht widerſtahn — I. 55. 230. — II. 134. M=B. I. Nr. 116.
Mein einigs A, ich dein beleib — I. 86.
Mein Fleiß und Müh ich nie hab — I. 48. 120. 230.
Mein G'müth iſt mir verwirret — I. 91. — II. 134. 133. 444. 563. — III. 158. M=B. I. Nr. 80. — II. Nr. 54. — III. Nr. 51 a. b.
Mein Herz hat ſich mit Lieb — I. 47.
Mein laßt mir doch den Willen — II. 139.
Merk auf, merk auf, du Schöne — I. 78.
Met luſten willen wy ſinghen — I. 68.
Mi star bon compagnon — I. 463.
Möcht' ich mit Luſte ſingen — I. 70. — II. 444.
Mon bel ami, vous souviene — I. 239.
Mon coeur se recommande — I. 457.

Nach grüner Farb' mein Herz verlangt — I. 86.
Nach Luſt hab' ich mir auserwählt — I. 78. 84. 203.
Nach Willen dein — I. 47. 54. 140.
Nò, di voi non vuo' fidarmi — III. 168.
Nun Laube, Lindlein Laube — I. 78.
Nu ſchürz' dich, Gredlein — I. 71. 441.

O Gott, wem ſoll ich klagen — I. 422.
O Jupiter, hetſtu Gewalt — I. 139. 201.
O werther Mund — I. 78.

Paule, lieber Stallbruder mein — II. 613.
Peterken ſprach tho Peterken — II. 613.

Quel fior, che all' alba ride — III. 168. 169.

Roſina, wo war dein' geſtalt — I. 45. 315.

Schrecklich beginnen die Pauken — II. 468.
Se tu non lasci amore — III. 169.
Sichres Deutſchland ſchläfſt du noch — II. 443.
So per prova i vostri inganni — III. 168.
So ſchön von Art — I. 78.
So weiß ich eins, das mich erfreut — I. 70.
So wünſch' ich ihr ein' gute Nacht — I. 78. 429. — II. 586. 588.
Sur le pont d'Avignon — I. 68.
Suſanna, willſt du mit — I. 38.

Te Munſter ſtaat een ſteynen huys — I. 68.
Tröſtlicher Lieb — I. 47. 78.
Tutti venite armati — I. 94. — II. 561.

Und da ich ſaß in meiner Zell — I. 50.
Unfall will itzund haben recht — I. 47.
Ungnad' begehr ich nicht von ihr — I. 87.

Venus, du und dein Kind — I. 37. — II. 239. 444. 445. 568.
Vergangen iſt mir Glück und Heil — I. 203. 203.
Viel Glück und Heil — I. 78.
Vinum quae pars, verſtehſt du das — I. 442.
Vitrum nostrum gloriosum (Hoc est in visceribus meis) — I. 49.
Viver lieto voglio — I. 92. — II. 240. 567.
Von der Fortuna — II. 616.
Von edler Art ein Fräulein zart — I. 48. 52. 78. 204. 332.
Von ſchwarz iſt mir ein Kleid — I. 78.
Von üppiglichen Dingen — I. 48.
Vor Zeiten war ich lieb und werth — I. 85. 203.

Wach auf mein's Herzens Schöne — I. 45.
Was wird es doch des Wunders noch — I. 54. 78. 140. 249.
Was wöll' wir aber heben an — I. 70.
Wee will hooren een nieuwe liet — I. 68.
Weh, Windchen, weh — II. 615.
Wer hier das Elend bauen will — I. 120. 332. — II. 568.
Wer erſt den Tanz hat aufgebracht — II. 139.
Wer Pfennige hat, der iſt zu Rom — II. 78.
Wet ſal ic my geneeren — I. 68.
Wie ſchön blüht uns der Meye — I. 51.
Wie ſchön leuchten die Aeugelein — I. 90. M=B. I. Nr. 70. 99. — III. Nr. 50.
Wir zogen aus ins Feld — I. 50.
Wo lebt ein Menſch auf Erden — II. 140.
Wo ſoll ich mich hinkehren — I. 57.

Zart ſchöne Frau — I. 48. 230. 232.
Zergangen iſt der Winter kalt — I. 53.
Zucht, Ehr und Lob ihr wohnet bei — I. 47.

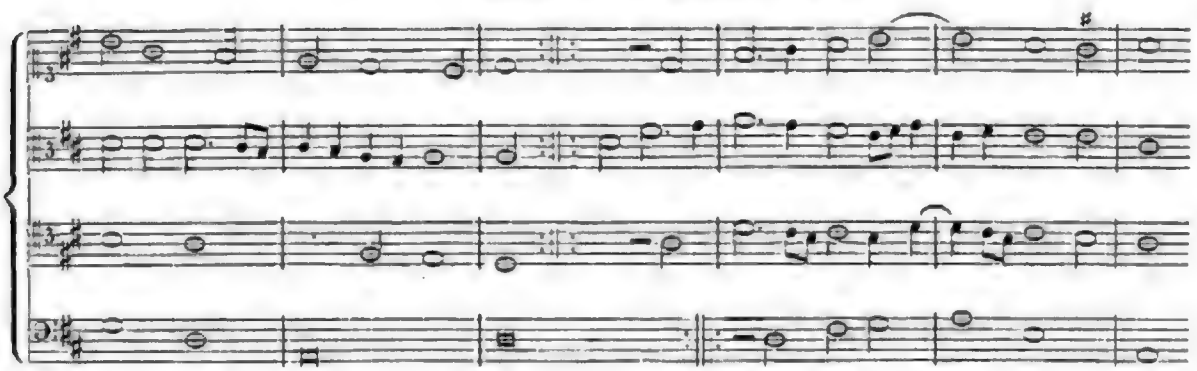
Das vorſtehende Namen- und Sach- ſo wie die ihm folgenden vier Lieder-Regiſter habe ich der freundlichen Bemühung des Herrn Organiſten C. F. Becker in Leipzig zu danken, der dieſe mühſame Arbeit gütigſt für mich übernommen hat, und dem ich dafür, wie für viele ſchätzbare Mittheilungen aus ſeiner trefflichen Sammlung, hiemit meinen verbindlichſten Dank ſage.

Nächſtdem habe ich noch die folgende Bemerkung beizufügen:

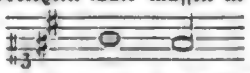
In dem 102ten Hefte der Zeitſchrift Cäcilia (S. 121) findet ſich die Bemerkung, daß der in den Muſikbeilagen zum zweiten Theile des gegenwärtigen Werkes befindliche Satz von Roſenmüller (Nr. 110) nicht originalgetreu wiedergegeben ſei. Ich bin dadurch veranlaßt worden, meine Aufzeichnung mit der bei Vopelius abermals zu vergleichen und muß demzufolge jener Bemerkung dahin beiſtimmen, daß in Bezug auf Vopelius meine Mittheilung eine nicht genaue ſei. Die wichtigſte Abweichung beſteht in Vorzeichnung zweier b ſtatt eines; es wäre alſo im 6ten Tacte in der erſten und 3ten Stimme, im 11ten in der 3ten e ſtatt es zu leſen, wiewohl ſich noch darüber ſtreiten ließe, ob an beiden Stellen wegen Abwärtsgehens der 3ten Stimme, einer alten Regel zufolge, nicht dennoch eine Erniedrigung des e ſtattfinden müſſe. Die übrigen geringen Abweichungen in der Zeitdauer einzelner Töne, ihrer Zertheilung und Stellung ꝛc. (Syſt. I. Tact 3. S. II. T. 2. 3. S. III. T. 2.) in den bei dem letzten Satze angewendeten Tonzeichen, in dem Weglaſſen der Bezeichnung des Zeitmaaßes, der Stärke und Schwäche ꝛc. bei den 4 letzten Tacten des erſten Abſatzes und bei dem letzten ꝛc. wird man leicht entdecken, wenn man meine Aufzeichnung dem zu Seite 183 u. ff. des 23ſten Bandes der Cäcilia mitgetheilten Satze Roſenmüllers vergleicht, wie er bei Vopelius erſcheint. Je mehr die Zuverläſſigkeit meiner Mittheilungen mir am Herzen liegt, um ſo mehr fühle ich mich gedrungen, vorgekommene Fehler ſofort zu berichtigen, und erkläre mich einem Jeden für verpflichtet, der ſie mir anzeigt. In dem vorliegenden Falle entſtand der Fehler dadurch, daß, als ich jenen, bis dahin allgemein für einen Bachſchen gehaltenen Satz vor Jahren zuerſt bei Vopelius entdeckte, ich die Abweichung beider, zu Erſparung einer Abſchrift, vorläufig in meinem Exemplare der B.ſchen Choralgeſänge anmerkte, (wobei die Vorzeichnung ſtehen blieb und Anderes überſehen wurde) ſpäter jedoch die abermalige Reviſion unterließ, vielleicht wegen der nachmals wahrgenommenen großen Unzuverläſſigkeit der Mittheilungen des Vopelius, die ich Seite 557. 558. im 2ten Theile dieſes Werkes an mehren Beiſpielen gerügt habe. Wiederholte Prüfung wäre aber jederzeit nothwendig geweſen, weil Vopelius die früheſte Quelle iſt, aus der Roſenmüllers Satz vollſtändig zu ſchöpfen war, da es mir noch nicht gelungen iſt, deſſen älteſte Ausgabe von 1649 aufzufinden. Bis dieſes geſchehen ſeyn wird, und danach feſtſteht, ob Vopelius' Mittheilung originalgetreu iſt, müſſen die übrigen, an die erwähnten Abweichungen ſich knüpfenden Streitpunkte ſchon auf ſich beruhen bleiben.

Verbeſſerungen zu den Muſikbeilagen der erſten beiden Theile.

I. Beiſpiele, S. 65. Nr. 61. Die beiden letzten Tacte des Aufgeſanges und die vier letzten des Abgeſanges von dieſem Tonſatze enthalten den Verſuch der Verbeſſerung eines, den alten Druck hier verunſtaltenden Druckfehlers. Viel glücklicher hat Hr. Dr. Filtz dieſe Aufgabe, wie nachſtehend, gelöſ't:



I. Beiſpiele, Seite 74. Nr. 76. Syſtem 2 im vorletzten Tact müſſen in der Oberſtimme die letzten zwei Noten heißen:

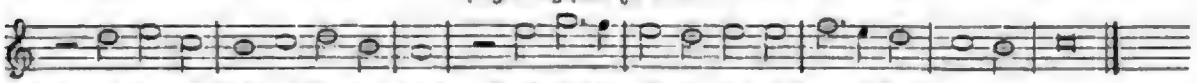


— " 75. " 79. " 2 vorletzte Zeile muß die Schlußnote des Baſſes ſeyn.

— " " " " " " muß die Stellung der 4ten und 5ten Note des Sopran zu den übrigen die folgende ſeyn:

— " 78. muß die Oberſtimme des 2ten, 3ten und 4ten Syſtems das Altzeichen haben.

— " 89. Nr. 93. im letzten Syſteme iſt die rhythmiſche Abtheilung der letzten beiden Zeilen zweckmäßiger folgendergeſtalt zu ordnen:



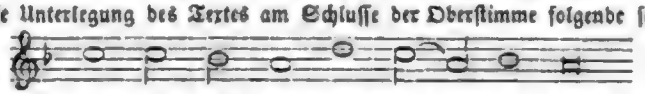
I. Beiſpiele, Seite 100. Nr. 112. muß der letzte Beiſtrich dieſer Seite ein nur einfacher ſeyn.

— " 143. " 143. im 2ten Syſteme muß die erſte Note des 3ten Taktes der 3ten Zeile f heißen.

II. Beiſpiele, Seite 9. Nr. 14. iſt der Text der letzten 3 Tacte der Oberſtimme folgendergeſtalt unterzulegen:

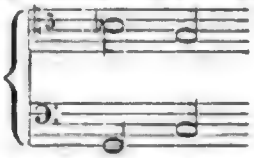
er = hält — durch — ſein' gött=lich Macht.

II. — " 10. " 15. muß die Unterlegung des Textes am Schluſſe der Oberſtimme folgende ſeyn:



und mir dein's Va = ters Huld — er = warbſt.

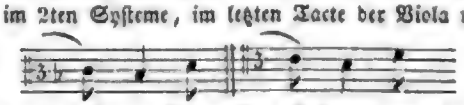
II. Beiſpiele, Seite 44. im 7ten Tacte des letzten Syſtems müſſen der erſte Tenor und der Baß folgendermaaßen ſtehen:



Seite 143. Nr. 132. im 3ten Syſteme der erſten Geige iſt der Punkt hinter a zu tilgen.
" 157. in der Baßſtimme des erſten Tactes im 2ten Syſteme iſt das Kreuz vor der letzten Note (A) zu tilgen.
" 162. im erſten Tacte der Baßſtimme des letzten Syſtems muß die letzte Note A heißen.

Druckfehler im dritten Theile.

Seite 16. Anmerkung *) Zeile 2. lies: Erde ſtatt: Erd.
" 20. Zeile 18. lies: denſelben ſtatt: demſelben.
" 58. " 4. " ihm ſtatt ihn. Vergl. Mattheſons Ehrenpforte, S. 126. in der Anmerkung: „Es war eine Zeit, da er mich nur aus jalousie die weiſſe Cravatte fein ſpöttiſch nannte" ꝛc.
" 73. " 9. " ein jedes ſtatt: eine jede.
" 80. " 21. " unpartheiiſchen ſtatt: unpartheiſchen.
" 105. " 10. v. u. lies: ecclesiasticis ſtatt: ecclesiasticis.
" 110. " 5. v. o. " den ſtatt: dem.
" 218. " 2. — " Seelen ſtatt: Sekten.
" 333. " 3. v. u. " im ſtatt in 12/8 Takt.
" 362. " 10. v. o. " ein kurzer 4ſtimmiger Chorſatz ſtatt: eine kurze 4ſt. Einleitung.
" 377. " 22. — " Chriſt ſtatt: Geiſt.
" 413. " 13. — " darin ſtatt: darein.
" " " 18. — " ein ſolches Muſter ſtatt: ein ſolcher Meiſter.
" 419. " 3. — " zu ſtatt: zur.
" 441. " 24. — " bei ihnen ſtatt: auf ſie.
" 494. " 19. — " vor ſtatt: von.
" 509. " 1. — " Vater unſer im Himmelreich ſtatt: Vom Himmel hoch da komm ich her.
" 555. In dem chronologiſchen Melodienverzeichniſſe iſt unter dem Jahre 1649 den Sätzen über die Weiſe: „Schmücke dich, o liebe Seele" noch beizufügen: Nr. 95. (Jeſu, wahres Brot des Lebens). Eben ſo S. 560, unter eben dem Jahre.
" 558. Eben da iſt bei den Jahren 1554 und 1560 zu bemerken, daß die Weiſe des Liedes: „Lobt Gott ihr Chriſten allzugleich" bereits 1554 zu dem Liede: „Kommt her ihr liebſten Schweſterlein" in einem mir unbekannt gebliebenen einzelnen Drucke vorkommen ſoll.
" 561. iſt bei dem Jahre 1690 zu bemerken, daß mir die unter demſelben angeführte Weiſe des Liedes: „Alle Menſchen müſſen ſterben" ſchon in einer Ausgabe der praxis pietatis von 1678 nachgewieſen iſt, deren ich jedoch nicht wieder habe habhaft werden können, ſo daß eine beſtimmtere Angabe mir nicht möglich iſt.
" 563. Im Namen- und Sachregiſter iſt vor „Bronner" einzuſchalten:
Brockes, B. H. III. 63. 127ff. 164. 177. 195. 361. 365. 368ff.
" 114. der Muſikbeilagen muß im 2ten Syſteme, im letzten Tacte der Viola und des Tenor, geleſen werden:



" 116. eben da, im vorletzten Tacte der Sopranſtimme 2ten Syſtems, muß die drittletzte Note (cis) ein Achtel ſeyn.

A 1023 420 374 145

NL 2106
.W55
W 3

569879